دكتور حسن الباشا

# فن التصوير في مصر الإسلامية



دار النهضة العربية
٣٢ شارع عبد الخالق ثروت

# فن التصوير في مصر الإسلامية

تاليف

دكتور حسن الباشا

أستاذ مساعد بكلية الآداب — جامعة القاهرة

دار النهضة العربية

٣٢ شارع عبد الخالق ثروت

١٩٦٦

المطبعة العالمية ١٦ ، ١٧ شارع ضريح سعد بالقاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

# مقدمة

شغف المصريون فى العصر الإسلامى بالتصوير ، إذ استخدم فى كثير من نواحى الحياة المصرية ولأهداف مختلفة ، فزخرفت جدران القصور والحمامات وغيرها بالصور بقصد الزينة والإمتاع والتسلية فضلا عن الأغـــراض الصحية والنفسية[1] ، وزوقت المخطوطات العربية بالتصاوير لتوضيح المتن أحياناً ، وللترويح عن النفس أحياناً أخرى ، وحرص الصناع والفنانون التطبيقيون على زخرفة منتجاتهم بالأشكال المختلفة لتجميلها وتزيينها وربما أيضاً من باب التفاؤل وبغرض التنجيم . وكان المصور المصرى فى ذلك كله فنانا أصيلا تحدوه فى عمله روح زخرفية استمدها من الطابع الإسلامى العربى العام ، وروح تصويرية ورثها عن أجداده المصريين القدماء .

ونظراً إلى هذا الاستخدام الواسع للصور ، وللتأثير المتبادل بينها فى المجالات المختلفة ، ولتكملة بعضها البعض فى كثير من الأحيان كان من الأنسب أن يدرس التصوير فى جميع مظاهره كوحدة متكاملة ؛ ولذلك تضمن هذا الكتاب دراسة لتاريخ التصوير فى مصر فى العصر

---

(١) انظر أحمد تيمور : التصوير عند العرب ص ١٠ ؛ دكتور زكى محمد حسن : الفنون الايرانيه ص ٦١ .

الإسلامى ، وتطوره منذ الفتح العربى حتى العصر الحديث سواء أكان مجاله صوراً جدارية ، أو لوحات خشبية ، أو تصاوير لتزويق المخطوطات وتوضيح متونها ، أو زخارف فى الفنون التطبيقية المختلفة . وهذه هى المرة الأولى التى يدرس فيها التصوير المصرى الإسلامى بهذه الطريقة الجامعة ، والتى ينظر فيها إليه هذه النظرة الشاملة .

ولما كان التصوير فى مصر الإسلامية قد قام على أسس رئيسية من الروح الإسلامية والفن العربى والتقاليد الفنية القبطية كان لا بد من الإشارة إلى هذه العوامل وتحليلها تمهيداً للدراسة .

ولقد مر التصوير فى مصر فى عهدها العربى بمراحل مختلفة كان له فى كل منها طابع مختلف بحكم الظروف الاجتماعية المتباينة التى تميزت بها كل مرحلة من هذه المراحل ، ولو أنه كان يسوده دائماً وحدة فنية عامة نتيجة لبقاء الروح الإسلامية من جهة ، وعدم تغير الظروف الجغرافية من جهة أخرى . ومن ثم قسمت هذا الكتاب إلى فصول بحسب المراحل المختلفة التى مر بها التصوير المصرى .

وقد عملت على توضيح هذه الدراسة بإيراد مجموعة من الصور تمثل المراحل الأساسية ، وفى الوقت نفسه تمثل مختلف المجالات التى استخدم فيها التصوير من صور بالفرسكو أو بالألوان المائية المرسومة على الجص ، وبالفسيفساء وبالطلاء والدهان والمينا والبريق المعدنى والتكفيت ، سواء أكانت هذه الصور على الجدران أو الأرضيات ،

أو فى المخطوطات ، أو على الخشب أو الخزف أو الزجاج أو المنسوجات أو المعادن .

وأرفقت بكل صورة جاء ذكرها اسم المكان المحفوظة فيه ورقم سجلها حتى يتيسر التوصل إليها ؛ ولا سيما وأن كثيراً منها بمتحف الفن الإسلامى وبالمتحف القبطى بالقاهرة .

وحرصت أن أشفع جميع المعلومات التى أوردتها بأسماء المصادر التى استقيتها منها حتى يستطيع كل راغب فى الاستزادة أن يرجع إليها .

وبعد فأرجو أن أكون قد وضحت بكتابى هذا بعض الجوانب الغامضة فى مجال الفنون والآثار الإسلامية بعامة والفن المصرى بخاصة .
والله الموفق .

القاهرة سنة ١٣٨٥ هـ
١٩٦٦ م

حسن الباشا

# الفصل الأول

## أسس التصوير المصرى الإسلامى

فتح العرب مصر فى سنة ٢١ هـ / ٦٤١ م ، فتخلصت من نير الحكم البيزنطى ، وبدأت عهداً جديداً تميز بأسلوب جديد فى الحضارة والثقافة .

ولقد كان فتح مصر إيذاناً بنشأة فن تصويرى جديد اعتمد فى تكونه على أسس رئيسية هى الروح الإسلامية ، والطابع العربى ، والتقاليد الفنية القبطية التى كانت سائدة فى مصر قبل دخول العرب .

### الروح الإسلامية :

ولقد جاء العرب إلى مصر بدين جديد هو الإسلام الذى أقبل المصريون على اعتناقه ، ولذلك فلا عجب أن يكون لهذا الدين أثره فى فن التصوير الإسلامى الذى أخذ يتكون فى هذا القطر الإسلامى الجديد .

ويثير الكلام عن الإسلام والتصوير سؤالا تقليدياً عن حكم التصوير فى الإسلام : ذلك أن علماء الفنون والآثار الإسلامية فى العصر الحديث لاحظوا أن الفقهاء المسلمين فى العصور الوسطى كادوا يجمعون على تحريم التصوير ، وبخاصة تمثيل الكائنات الحية فى حين أنه من

المحقق أن المسلمين عرفوا التصوير واستخدموه على طول العصور الإسلامية فضلا عما ثبت للتصوير من فوائد لا يمكن الاستغناء عنها فى العصر الحديث .

والحق أن موقف القرآن الكريم من التصوير واضح . وقد تعرض للتماثيل ومعناها الصور الملونة أو المخروطة فى موقفين : أولهما خاص بإبراهيم عليه السلام حين جاء ذكره فى سورة الأنبياء : « ولقد آتينا إبراهيم رشده من قبل وكنا به عالمين . إذ قال لأبيه وقومه ما هذه التماثيل التى أنتم لها عاكفون . قالوا وجدنا آباءنا لها عابدين . قال لقد كنتم أنتم وآباؤكم فى ضلال مبين . قالوا أجئتنا بالحق أم أنت من اللاعبين . قال بل ربكم رب السموات والأرض الذى فطرهن وأنا على ذلكم من الشاهدين . وتالله لأكيدن أصنامكم بعد أن تولوا مدبرين . فجعلهم جذاذاً إلا كبيراً لهم لعلهم إليه يرجعون . قالوا من فعل هذا بآلهتنا إنه لمن الظالمين »[1] .

أما الموقف الثانى فهو عند الكلام عن سليمان عليه السلام فى سورة سبأ : « ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير . يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان

(١) قرآن كريم ، سورة الأنبياء ، الآيات ٥١ ـ ٥٩ .

كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكراً وقليل من عبادى الشكور »[١].

ويتضح من هذين الموقفين أن القرآن الكريم قد حرم التماثيل أو الصور فى الحالة الأولى ، وكانت أصناماً يتخذها قوم إبراهيم آلهة من دون الله ، فى حين أنه لم يحرمها فى الحالة الثانية بل جعل عملها بإذن الله ومن فضله على آل داود ، ولم يكن سليمان يهدف من عملها بطبيعة الحال أن يتخذها أصناماً يعبدها من دون الله .

وفى ضوء موقف القرآن الكريم من التماثيل أو الصور فى هاتين الحالتين يمكن تفسير الأحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالتصوير بأن ماجاء فى بعضها بشأن تحريم صناعة التصاوير إنما كان يعنى صناعة التصاوير بقصد العبادة أى صناعة الأصنام . ويتأكد ذلك إذا لاحظنا أن صانع التصاوير قبل الإسلام كان عمله الأساسى هو صناعة الأصنام ، وإذا كان الإسلام قد نهى عن عبادة التصاوير فمن الأولى أن يحظر صناعتها . ويؤيد ذلك أن ابن عباس قد أباح لصانع التصاوير — الذى جاء يستشيره فى أمر صناعته — أن يصور فقط الشجر وكل شىء ليس فيه روح[٢] : أى أنه أباح تصوير ما ليس له قدرة ظاهرة حتى لا يظن المصور أنه قادر على الخلق ، وحتى لا يزعم إنسان أن الصورة لها أية قدرة أو قوة أو عمل ، وبذلك تزول شبهة الرجوع إلى عبادة

(١) قرآن كريم ، سورة سبأ ، الآيتان ١٢و١٣ .
(٢) صحيح البخارى جزء ٣ صفحة ١٧ .

الأوثان والأصنام ، ولا سيما أن القوم كانوا حديثى عهد بهذه العبادة .

كما يلاحظ أن بعض هذه الأحاديث إنما يدخل فى باب حث النبى صلى الله عليه وسلم للمسلمين على التقشف ، وعدم الإسراف فى الكماليات حتى لا تشغلهم عن القيام بالدعوة إلى الإسلام . وقد بدأ النبى (ص) فى ذلك بنفسه ثم بأهله ، ويتجلى ذلك بشكل واضح فيما جاء فى خطبة لعلى بن أبى طالب فى وصف النبى (ص) : « ويكون الستر على باب بيته فتكون فيه التصاوير فيقول : يافلانة — لإحدى زوجاته — غيبيه عنى فإنى إذا نظرت إليه ذكرت الدنيا وزخارفها»[1] ، كما جاء فى صحيح البخارى فى كتاب اللباس عن أنس قال : « كان قرام لعائشة سترت به جانب بيتها فقال لها النبى صلى الله عليه وسلم : أميطى عنى فإنه لا تزال تصاويره تعرض لى فى صلاتى »[2] .

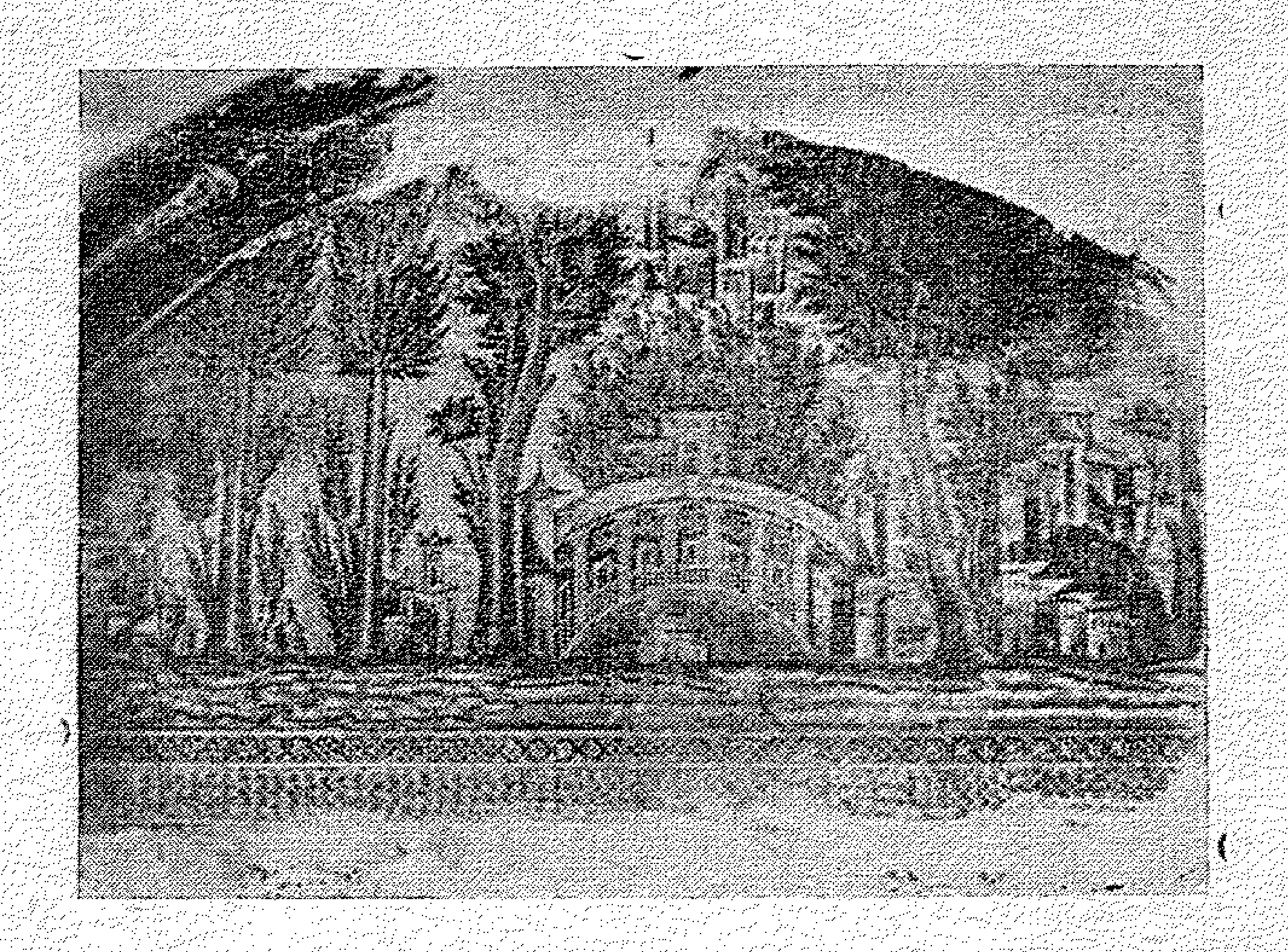
ومن المسلم به أن المسلمين فى صدر الإسلام عرفوا التصوير البعيد عن الوثنية واستخدموه كما يشهد بذلك تعامل النبى (ص) بنقود عليها صور[3] ، وإباحة استخدام الأستار والوسائد والثياب المزوقة بالصور ،

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب إخراج الدكتور زكى محمد حسن القاهرة ١٩٤٢ ص ١٦ .

(٢) صحيح البخارى جزء ٤ صفحة ٣٠ .

(٣) الدكتور عبد الرحمن فهمى محمد : الشارات المسيحية والرموز القبطية على السكة الإسلامية . مستخرج من كتاب المؤتمر الثالث للآثار فى البلاد العربية سنة ١٩٥٩ ، ص ٣٣٧ .



( شكل ١ ) عمائر وأشجار وتلال على الجانب الأيسر من نهر .
رسوم بالفسيفساء بالجامع الأموى بدمشق . حوالى سنة ٩٦ هـ ( ٧١٥ م ) .

واللعب المشكلة على هيئة كائنات حية [1] .

وهكذا يمكننا أن نقرر باطمئنان أن الإسلام قد أباح التصوير ما دام بعيداً عن الوثنية وعن شبهة منافسة الخالق ، وعن تثبيط الأمة عن القيام بواجبها وتحمل مسئولياتها . والحق أن التصوير يتفق فى ذلك مع أى شىء مباح آخر .

وقد تحرى المصورون المسلمون فى جميع العصور تقريباً أن يبتعدوا بفنهم عن الدين فلم يدخل التصوير المساجد ، ولم يستخدم فى تجميل المصاحف أو فى توضيح الكتب الدينية ولم يتخذ وسيلة للارشاد الدينى.

والواقع أن بعد التصوير عن الدين فى مجتمع يقوم أساساً على الدين أدى إلى التقليل من قيمة المصورين بالنسبة لغيرهم من المفكرين والأدباء فى العالم الإسلامى ، أو بالنسبة لغيرهم من المصورين فى المجتمعات غير الإسلامية .

غير أن هذا الظرف نفسه هيأ للتصوير الإسلامى ميزة لم تتهيأ لغيره فى الفنون الدينية الأخرى ، إذ جعله ذلك مدنياً فى طابعه ، ينظر إليه كفن من فنون الدنيا لا كعمل من أعمال الآخرة ، ومن ثم صار أقرب من غيره من فنون التصوير الأجنبية إلى الفكرة الفنية الخالصة ،

---

(١) حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى . القاهرة ١٩٥٩

كما صار ميدانه الحياة الدنيا بما فيها من مناظر طبيعية وأعمال إنسانية ، وصار هدفه الرئيسى هو التسلية والزخرفة وتجميل الحياة والاستمتاع بزينتها ، بالإضافة إلى الإسهام فى توضيح الكتب .

الطابع العربى :

بدخول العرب مصر صارت مصر جزءاً فى إمبراطورية عربية واسعة تمتد من حدود الهند شرقاً إلى المحيط الأطلسى غرباً ، وأخذ كثير من العرب يستقرون فى مصر ، ويختلطون بأهلها ، ويتزاوجون معهم .

وكما نقل العرب إلى مصر دينهم نقلوا أيضاً لغتهم العربية وتقاليدهم الاجتماعية وأسلوبهم فى الحياة وثقافتهم وفنونهم المختلفة بما فى ذلك فن التصوير .

ومن المسلم به أن العرب زاولوا فن التصوير قبل الإسلام ، ولو أنه لم تصلنا حتى الآن آثار مادية من إنتاجهم فى مكة أو المدينة . وقد كان العرب يعبدون الأصنام ، ويتخذونها فى بيوتهم ، ويحملونها أثناء سفرهم ، بل كان كثير من الأفراد يتبركون بأصنام يحملونها معهم ، ولم تكن هذه الأصنام فى معظم الحالات إلا صوراً مدهونة أو تماثيل مخروطة . وهذا يدل على وجود صناعة الأصنام والتماثيل والصور عند العرب أنفسهم . وقد وصلتنا أسماء بعض من اشتغل بصناعة الأصنام وبيعها قبل الإسلام

مثل أبي تجزأة [١].

ومن المعروف أن الكعبة حين أعيد بناؤها قبيل الإسلام زوقت دعائمها وسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الأنبياء والملائكة والشجر ، ومن تلك الصور صورة تمثل إبراهيم وإسماعيل وأخرى تمثل المسيح ومريم عليهم السلام . وقد أمر النبي (ص) عند فتح مكة بمحوها وإزالتها جميعاً [٢].

وفضلا عن ذلك أشارت بعض الأحاديث النبوية الشريفة إلى المصورين ومزاولتهم أعمالهم فى صدر الإسلام . جاء فى باب التصاوير من صحيح البخارى أن أبا زرعة دخل مع أبى هريرة داراً بالمدينة فرأى مصوراً يصور . وأشار حديث شريف آخر إلى تفرغ بعض المصورين لحرفة التصوير ، والاعتماد عليها فى معيشتهم : إذ جاء فى باب بيع التصاوير التى ليس فيها روح وما يكره من ذلك من كتاب البيوع فى صحيح البخارى أن رجلا أتى ابن عباس وقال له إنى إنسان إنما معيشتى من صنعة يدى ، وإنى أصنع هذه التصاوير .

ومن المتعذر أن نتعرف بدقة على المستوى الفنى الذى بلغه العرب

---

(١) الأزرقى : أخبار مكة . طبعة مكة صفحة ٧٢ وطبعة ليبزج صفحة ٧٨ ، عن أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٠٦ و ٢٠٧ ؛

(٢) صحيح البخارى جزء ١ صفحة ١٣٨ ، فتح البارى بشرح صحيح البخارى جزء ٧ صفحة ٣٨ .



(شكل ٢) مناظر أشخاص يقومون ببعض الألعاب الرياضية ، وسيدة فى حمام ، وملوك الأرض .
صور بالفرسكو بأحد جوانب قاعة الاستقبال بحمام قصير عمره · حوالى سنة ٩٦ هـ (٧١٥) .

أو على مدى تذوقهم لجمال الصور ، غير أن ماوصلنا من تراثهم الأدبى الرفيع ، وما نعرفه عن تمكنهم من تذوق بلاغة القرآن يمكن أن نتخذه قرينة على عمق إحساسهم الفنى بصفة عامة قبل الإسلام .

هذا وقد سبقت الإشارة إلى أن العرب فى صدر الإسلام زخرفوا دورهم بالصور ، واستخدموا الأستار والوسائد المرقمة ، ولبسوا الثياب المزوقة بالصور واتخذوا اللعب المشكلة على هيئات حيوانية .

غير أن مسائل الجهاد والدعوة إلى الإسلام وإقرار النظام والأمن فى البلاد المفتوحة وحمايتها لم تترك للمسلمين وقتاً كافياً للالتفات إلى شئون التصوير ، فنجد مثلا سعد ابن أبى وقاص قائد الجيوش الإسلامية ضد الفرس يصلى فى إيوان كسرى بالمدائن دون أن يلقى بالاً إلى مافيه من صور آدمية ظلت باقية حتى عصر البحترى الذى وصفها فى قصيدة له قال فيها :

من مشيح يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس

تصف العين أنهم جد أحياء لهم بينهم إشارة خرس

يغتلى فيهم ارتيابى حتى تتقراهم يداى بلمس

ولم يلبث بنو أمية ( ٤١—١٣٢ هـ / ٦٦١—٧٥٠ م ) حين استقرت أمور الدولة بعض الشىء ، وهدأت حركة الفتوحات — أن عنوا بالتصوير ضمن ما أقبلوا عليه من الزخرف ، فجملوا عمائرهم وتحفهم

بالصور . وقد وصلنا من العصر الأموى صور من أنحاء العالم الإسلامى ، غير أن معظمها يرجع إلى الشام حيث مركز الخلافة ، وحيث استخدم الأمويون مصورين استدعوهم من سائر الأقطار التى كانت تابعة لهم ومنها مصر .

وبالإضافة إلى التحف التطبيقية المزخرفة بالصور وصلنا من العصر الأموى فى الشام صور جدارية وأرضية أهمها صور بالفسيفساء خالية من الكائنات الحية فى قبة الصخرة من عهد عبد الملك بن مروان ( ٧٢ هـ / ٦٩١ـ ٦٩٢ م ) ، وفى المسجد الأموى من عهد الوليد بن عبد الملك ( ٩٦ هـ/٧١٥م ) ( شكل ١ ) ، وأخرى تشتمل على كائنات حية فى خربة المفجر من عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥ـ ١٢٥ هـ/ ٧٢٤ـ ٧٤٣م) ، كما وصلنا صور مرسومة على الجص فى قصير عمرة من عهد الوليد ( ٩٢ ـ ٩٦ هـ / ٧١١ ـ ٧١٥ م ) ( شكل ٢ ) ، ومن قصر الحير الغربى من عهد هشام ( ١٠٥ ـ ١٢٥ هـ / ٧٢٤ ـ ٧٤٣م ) ( شكل ٣ ) ، وهذه جميعاً تشتمل على صور كائنات حية [١] .

وقد قام التصوير الأموى فى أول الأمر على أساسين مهمين : أولهما الروح الإسلامية وتتجلى بصفة خاصة فى رسوم قبة الصخرة والمسجد الأموى بدمشق التى تمثل وحدات زخرفية أو مناظر طبيعية ، وتخلو

---

(١) Richard Ettinghausen, *Arab Paiting*, Skira 1962, p. 40.

تماماً من أى تمثيل للكائنات الحية ، وبذلك تتفق مع حديث عبد الله ابن عباس الذى سبقت الإشارة إليه ، والذى يبيح فقط تصوير ماليس فيه روح . أما الأساس الثانى فهو تقاليد الفن والبيئة والمجتمع فى سورية نفسها . وهذه تستمد مقوماتها الأساسية من الفنون الهلينستيةوالرومانية والبيزنطية ، وتتضح بشكل جلى فى الرسوم التى سبقت الإشارة إليها ، فضلا عن رسوم قصير عمره وخربة المفجر .

ولم يلبث أن أخذ عامل ثالث فى الإسهام فى التأثير فى التصوير العربى : ونقصد به التقاليد الفنية الساسانية التى أخذت تنافس التقاليد السورية بمقوماتها المختلفة حتى ظهرت معها على قدم المساواة فى صور قصر الحير الغربى (شكل ٣) .

وكان من الطبيعى أن يظهر هذا الطابع الساسانى أو الفارسى ، ويتغلغل فى التصوير الإسلامى تدريجياً : ذلك أن العرب قد ورثوا — فيما ورثوا — الإمبراطورية الساسانية بحضارتها وثقافتها وأنظمتها وتقاليدها ، بالإضافة إلى فنونها وأساليبها وطرزها ، كما أخذ الفرس يدخلون فى الإسلام ، ويشاركون فى مختلف نواحى النشاط فى العالم الإسلامى كأفراد من المسلمين . وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى تغلغل التقاليد الفارسية فى المقومات الاجتماعية الإسلامية بما فى ذلك التصوير : إذ أخذ يستمد كثيراً من عناصره من التصوير الساسانى الذى كان قد بلغ مستوى عالياً فى العصر الساسانى ، والذى لم يندثر فى إيران بالقضاء



( شكل ٣ )

فارس يصطاد غزالا ، صورة على أرضية إحدى القاعات من قصر الحير الغربي بالمتحف الوطني في دمشق . سنة ١٠٥ ــ ١٢٥ هـ ( ٧٢٤ ــ ٧٤٣ م ) .

على الدولة الساسانية كما تشهد بذلك الحفائر الحديثة فى نيسابور [1] .

ولما كانت مصر قد خضعت للخلافة الأموية العربية فقد تغلغلت فيها بطبيعة الحال روح هذه الخلافة العربية وأساليبها الفنية التى كانت لها دورها فى تكوين التصوير المصرى فى بداية العصر الإسلامى .

تقاليد التصوير القبطى :

وكما تأثر التصوير الأموى فى الشام بالعوامل المحلية فليس من شك فى أن التصوير الإسلامى فى مصر قد مر بنفس المرحلة : فتأثر بالتقاليد الفنية التى كانت سائدة فى مصر قبل الإسلام ، ونعنى بذلك تقاليد التصوير القبطى .

والواقع أنه لفهم نشأة التصوير الإسلامى فى مصر ينبغى دراسة فن التصوير القبطى .

ويعتبر الفن القبطى أحد أفرع الفنون المسيحية الشرقية التى تطورت من الفن الهلينستى المتأثر بفنون الشرق مع الخضوع لظروف البيئة المصرية وتقاليدها . ويغلب على هذا الفن الطابع الشعبى والدينى نظراً لظروف نشأته . ويمثل التصوير جانباً مهماً من جوانبه .

---

(١) م . س ديماند : الفنون الإسلامية ترجمة أحمد محمد عيسى ، القاهرة ١٩٥٨ ص ٣٨ — ٤١ .

وقد غلب على التصوير القبطى خصائص ؛ منها الرمزية والبعد عن الواقع : إذ جردت الصــور من المتعلقات المعروفة كالبيئة والوضع والمساحة والأثاث والعمق والتجسيم والظل والنور والمنظور الجوى . ولم تكن عناصر الموضوع تجمع بينها وحدة واقعية ، بل كانت تبدو منفصلة بعضها عن بعض ، وغير مرتبة ترتيباً منطقياً . ومع ذلك فقــد امتاز الفن القبطى قبيل الإسلام بطابع زخرفى ساعده على الاندماج فى الفن الإسلامى فى مصر .

ويتضح هذا الطابع الزخرفى فى المهارة فى تنسيق العناصر ، وكثرة استخدام الوحدات الزخرفية وتنوعها سواء أكانت من ابتكاره أم رواسب فرعونية أو يونانية أو رومانية ، واستخدام الخطوط المتقاطعة والمتشابكة ، وتحديد الأشكال بخطوط قوية واضحة ، واستعمال الألوان المشبعة الزاهية غير الطبيعية .

وتتجلى هذه الخصائص بصفة خاصة فى صورة مرسومة على شرقية من الطمى مطلية بالجير من باويط محفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة [(١)] ، وترجع إلى القرن ٥ أو ٦ م وتنقسم الصورة إلى قسمين : ويتمثل فى القسم العلوى المسيح وسط هالة نورانية عظيمة ويحف به رموز الرسل الأربعة ، وعلى اليمين ميخائيل ، وعلى اليسار جبرائيل . وفى القسم

(١) سجل رقم ٧١١٨ .

السفلى السيدة العذراء ، وعلى حجرها المسيح طفلا ، وحولها الاثنا عشر رسولا . وفى نهايتى الصف قديسان محليان كرست الكنيسة باسميهما .

ولم يخل التصوير القبطى من روح الفكاهة . وتظهر هذه الروح فى صورة جدارية تهكمية من باويط ترجع إلى القرن ٥ أو ٦ م محفوظة أيضاً بالمتحف القبطى [١] . وتمثل هذه الصورة مجموعة من ثلاثة فيران تقف على أرجلها الخلفية أمام قط متحفز ، ويشاهد أحد الفيران يرفع علماً كأنه يرمز إلى التسليم ، فى حين يقدم الفأر الثانى إلى القط هدايا من الأوانى ، أما الثالث فيمسك فى اليد اليمنى شيئاً أشبه بلفائف معاهدة الاتفاق ، ويحمل بيده اليمنى عصاه على كتفه . وتعتبر هذه الصورة التهكمية من قبيل الفن الشعبى ، ومن ثم فإنها تتميز بالروح الواقعية وبالتعبير عن الحركة .

وإلى جانب هذه الصور الجدارية عرف الفن القبطى التصوير على الأحجار والفخار ، والواقع أن هذا الأسلوب من التصوير يدخل ضمن الفنون الشعبية .

وفى المتحف القبطى بالقاهرة قطعة من الحجر الجيرى عليها رسم يمثل رجلا يسقط من فوقه نخلة [٢] يرجع إلى حوالى القرن ٥ أو ٦م .

---

(١) سجل رقم ٨٤٤١ . (٢) سجل رقم ٥٤٨٨ .



( شكل ٤ ) سيدة تنظر إلى قطعة نسيج وفوقها كلمة مفلح ، وبطة ذات عصابة طائرة وتحتها كلمة مشمس . صور بالفرسكو على نصف اسطوانة من الفخار مطلية بالجير من سامرا . سنة ٢٢١ — ٢٧٦ هـ (٨٣٦ — ٨٨٩ م) .

ويتميز هذا الرسم بكثير من الحيوية بفضل ما فيه من روح بدائية وطابع شعبي .

أما من حيث الصور القبطية المرسومة على الفخار فمما يلفت النظر رسم على قطعة كبيرة من الفخار بالمتحف القبطى[1] يمثل حيوانات محورة مرتبطة ومتداخلة بحيث تؤلف منطقة رسم فى داخلها صليب يقسمها إلى أقسام : وضع فى أحدها رسم يمثل الشمس . وفى أعلى الشكل كله رسم ثان يمثل طائراً ، ورسم ثالث يمثل الشمس أيضاً . وتتميز الصور كلها بالتحوير وبالروح الشعبية : وربما كانت هذه الرسوم المحورة تمثل حروفا قبطية .

والحق أنه جرت عادة القبط أن يزخرفوا فى بعض الأحيان الحروف الأولى فى كتاباتهم بصور مختلفة . ويتمثل هذا الأسلوب من الزخرفة فى المخطوطات القبطية من الرق التى ترجع إلى العصر الإسلامى . ومن الملاحظ أن هذه الظاهرة قد شاعت أيضاً فى المخطوطات المسيحية فى إيرلنده ثم فى غرب أوروبا مما يؤيد ما يقال عن أثر المصريين فى نشر المسيحية فى إيرلنده . كما أنه من المحتمل أن هذه الظاهرة كان لها أثرها فى الفنون الإسلامية من حيث زخرفة الحروف العربية برسوم نباتية وحيوانية .

وقد وصلتنا أمثلة كثيرة من هذا الأسلوب الزخرفى نذكر منها

---

(١) سجل رقم ٥٥١٧ .

على سبيل المثال رقا بالمتحف القبطى بالقاهرة[١] يحوى كتابة دينية مسيحية باللغة القبطية ، ويلاحظ أن الحرف الأول فى إحدى فقراته — وهو حرف كپا القبطى[٢] — قد زخرف بصورة حمامة ترفرف على إحدى ذراعيه ، وتنقر بمنقارها أعلاه ؛ فى حين يخرج من أسفل الحرف فرع نباتى محور يمتد متموجا ، وينتهى فى أسفل على شكل رأس حربة يمس سنها أعلى الحرف الأول فى الفقرة التالية وهو حرف پى القبطى[٣] . ويقف على هذا الحرف الأخير طائر آخر أشبه بالحمامة أو الطاووس ينقر رأس الحربة . كما رسم فى داخل الحرف نفسه أحد القديسين يحمل فى يده اليسرى إنجيلا ، ويشير باليد اليمنى إشارة التثليث .

وبالإضافة إلى زخرفة الحروف الأولى بالصور اعتاد الفنانون القبط أيضاً أن يزوقوا أواخر الصفحات بصور تعتبر كفواصل بين الفصول أو كخواتم لها . ومن أمثلة ذلك رسم على الوجه الآخر من الرق السابق ذكره يمثل ثعلبين متداخلين رسم طرفا ذيليهما الطويلين على هيئة لفافتين . وفيما عدا هذين الذيلين المحورين فان الثعلبين يبدوان قريبين من الطبيعة .

وبالمتحف نفسه رق آخر[٤] رسم فى أسفله حيوان أشبه بأرنب . وقد صور هذا الحيوان بأسلوب معبر ، ولون تلويناً خفيفاً .

---

(١) سجل رقم ٣٨٥٤ .

(٢) Kappa (K).

(٣) Pi

(٤) سجل رقم ٣٨٧٢ .

وفضلا عن ذلك عرف الفن القبطى ذلك النوع المعتاد فى تزويق المخطوطات وهو زخرفة الصفحة كلها بالصور . وفى متحف الفن القبطى بالقاهرة غلاف كتاب من الجلد المحشو بورق البردى المضغوط[1] التصقت به من الداخل الورقة الأولى من الرق ، وهذه تشتمل على رسم صليب كبير يحف به من الجوانب الأربعة بين الأذرع صورة ديكين فى أسفل ، وأرنبين فى أعلى . ويخرج من كل من زوايا الصليب الأربعة ورقة نباتية محورة يتصل طرفها بمنقار الديك أو بفم الأرنب . ومن الملاحظ أن الحيوانات مرسومة بأسلوب جميل معبر رغم ما بها من تحوير .

وقد شاع فى هذا العصر استخدام الصور المنسوجة : ذلك أن النساج المصرى فى عصر ما قبل الإسلام كان يزخرف منسوجاته بصور تمثل موضوعات مختلفة مستمدة من الحياة المصرية أو من الديانة والرموز المسيحية ، أو من الأساطير اليونانية الرومانية بالإضافة إلى زخارف أخرى . ومن الملاحظ أن رسوم المنسوجات كانت من القرن الثالث إلى الخامس قريبة الصلة بالفن الهلينستى من حيث القرب من الطبيعة والواقع ، ومحاولة تمثيل الحركة ، ولكن منذ القرن الخامس أخذ تأثير المسيحية يتجلى بشكل أوضح ، ويزداد تدريجياً فى رسوم المنسوجات فحلت الموضوعات والرموز المسيحية محل الموضوعات الهلينستية ، وبالتالى أخذت الصور تفقد كثيراً من الحيوية والواقعية وتمثيل الحركة ، كما أخذ الطابع

---

(١) سجل رقم ٣٨١٧ .



( شكل ٥ ) سيدة وكاب يفتكان بحيوان ذى عصابة طائرة . صورة بالفرسكو من سامرا . سنة ٢٢١ — ٢٧٦ هـ ( ٨٣٦ — ٨٨٩ م ) .

الشعبي يزداد وضوحا وأخذ النساج يبالغ فى استخدام الألوان الزاهية وبخاصة اللون الأرجوانى ، وقد ازداد هذا الميل وضوحا بعد القرن الخامس إذ صار المصور يستخدم أشكالا رمزية محورة للتعبير عن الأشخاص والحيوان والطير ، وبذلك اتخذت الصور على النسيج قبيل دخول العرب مصر أسلوباً محوراً ممسوخا يختلف عن الأسلوب الهلينستى القديم .

وبعد فهذه هى العوامل الرئيسية التى قام عليها التصوير الإسلامى فى مصر فى بدايته ونعنى بها الروح الإسلامية والطابع العربى وتقاليد التصوير القبطى .

ولقد استطاع الفنانون المصريون أن يجمعوا بين هذه العناصر جمعاً موفقاً : إذ أساغوا التقاليد الفنية المصرية حسب الروح الإسلامية والطابع العربى الجديد .

# الفصل الثانى

## التصوير قبل الخلافة الفاطمية

كانت مصر منذ الفتح العربى فى سنة ٢١ هـ / ٦٤١ م حتى قدوم الفاطميين فى سنة ٣٥٦ هـ / ٩٦٩ م يحكمها ولاة من قبل الخلافة الإسلامية ؛ وبذلك صارت ولاية تابعة للخلافة العامة فى ذلك العصر — وذلك فيما عدا فترتين أفلح فيهما بعض الولاة فى الحصول على نوع من الاستقلال : وهما أثناء حكم الطولونيين ( ٢٥٤ — ٢٩٢ هـ / ٨٦٨ — ٩٠٥ م ) ، والإخشيديين ( ٣٢٣ — ٣٥٨ هـ / ٩٣٥ — ٩٦٩ م ) .

وكانت مصر فى ذلك العصر — بما فيه فترات استقلالها — تتبع النظم السائدة فى مركز الخلافة فى معظم نواحى حياتها لا سيما نظم الحكم والإدارة . غير أن هذه التبعية لم تكن تفرض على المصريين قسراً ، بل كان العرب من المرونة بحيث استطاعوا أن يوفقوا بين شريعتهم الإسلامية ولغتهم العربية من جهة وبين الأنظمة والتقاليد الاجتماعية المحلية من جهة أخرى .

وقد ظهرت هذه الروح بوضوح فى الصناعات والفنون فى عصر الولاة الأمويين : إذ ظل الصناع والفنانون المصريون يزاولون أعمالهم دون تدخل من السلطة الحاكمة سواء منهم من أسلم أو من بقى على دينه .

ولا شك أن هذه الروح نفسها ظهرت فى التصوير فى ذلك العصر : فبقى الأسلوب القديم دون تغيير ، فيما عدا إضافة الكتابة العربية ، والإقلال من الرموز والموضوعات المسيحية .

وعلى الرغم من أنه لم يصلنا من عصر الولاة صور جدارية فإننا نستطيع أن نلاحظ الاستمرار الفنى فى بعض قطع النسيج التى حفظها لنا الزمن ، والتى ترجع إلى هذه الفترة المهمة من التاريخ المصرى .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ـ لحسن الحظ ـ قطعة من النسيج مؤرخة ( سجل رقم ١٠٨٤٦ ) ، وهى عمامة من الكتان الأبيض يزخرفها شريط أفقى منسوج بالصوف الملون به رسوم طير ، يعلوه شريط من الكتابة العربية بالخط الكوفى ينسب العمامة إلى صاحبها سمويل بن موسى ، ويؤرخ صناعتها بسنة ٨٨هـ/٧٠٧م . وتتألف زخارف الشريط الحمراء من مناطق فى كل منها رسم حمامة محورة عن الطبيعة ، ويفصل كل منطقة عن الأخرى رسم هندسى (١) . وفيما عدا الشريط الكتابى العربى فإن الزخرفة والرسوم متأثرة بالطابع والإقلال المصرى الذى بدأ منذ أواخر القرن ٦ م يتميز بالجمود وبالتحوير وبالبعد عن الواقع ، وفى الوقت نفسه بظهور التأثيرات الساسانية .

والحق أنه يتضح من رسوم هذه القطعة المؤرخة وغيرها من القطع

---

(١) دكتور زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر ، القاهرة ١٩٣٥ ، صفحة ٨٦ لوحة ١٢١ .

التى يمكن إرجاعها إلى العصر نفسه أن التصوير قد تأثر فى عصر الولاة الأمويين بالأسلوب الذى شاع فى مصر قبيل الإسلام ، فوضح فيه التجريد الشديد ، والبعد عن الطبيعة ، وازداد الاتجاه نحو الطابع المحور ، مع الركاكة فى الرسم ، والاكتفاء بالغرض الزخرفى دون محاولة تمثيل أى موضوع أو قصة .

ويتضح نفس الأسلوب فى الصور الملونة المرسومة على الخشب التى تنسب إلى ذلك العصر ففى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة لوح يزخرفه شريط يتألف من سمكة تتكرر على هيئة زخرفية فى تقابل وتدابر ( سجل رقم ٩٤٩٤ ) ( شكل ٦ ) . ويحتفظ المتحف نفسه بلوح طويل ربما كان مثبتاً فى سقف فوق العوارض ، وينسب إلى العصر نفسه ، وتزخرفه مناطق مربعة بداخلها وحدات زخرفية بعضها نباتى وبعضها من طير ، وبعضها من سمك . وتذكرنا ألوان اللوح الزاهية — رغم اندثارها — بألوان الصور فى مصر فى عصر ماقبل الإسلام [١] .

وباستيلاء العباسيين على الخلافة فى سنة ١٣٢ هـ — ٧٥٠ م وضح الميل نحو مظاهر الحضارة الفارسية ، وتردد صدى هذا الميل بطبيعة الحال فى الحياة المصرية . ومن ثم بدأ التصوير المصرى يتزود بشىء

---

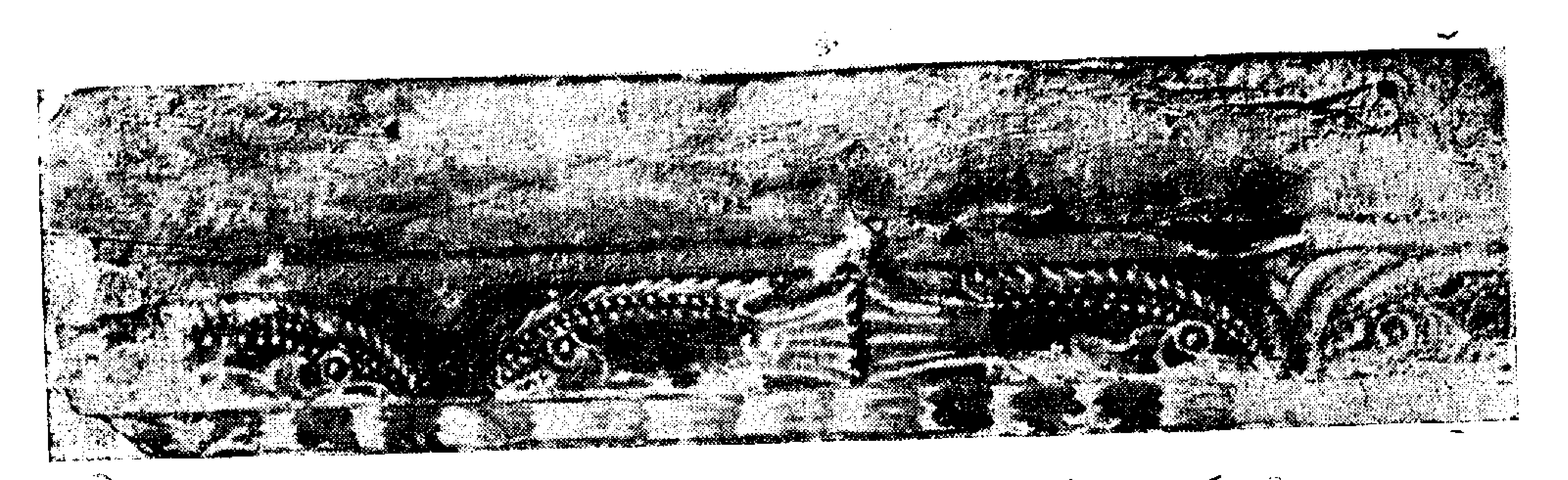
(١) دكتور فريد شافعى : الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى ، مجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٥٢ ، صفحة ١١٠ .

من الحيوية والحركة نتيجة التأثر بالتصوير العباسى الجديد الذى استمد كثيراً من عناصره من الفن الفارسى .

وقد وصلنا قطع نسيج مؤرخة من مصر من هذا العصر تزخرفها صور : منها قطعة من الصوف السميك محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ١٢٦٣٢ ) ؛ وتشتمل هذه القطعة على منطقـــة بيضاوية الشكل بداخلها رسم يمثل فى الغالب منظر صيد : إذ يشاهد فارس يعدو بفرسه وفى أسفل حيوان أشبه بالأسد ، وفى أعلى وعل . وعلى الرغم من التحوير الظاهر فى الصورة فإنها مفعمة بالحركة . ويظهر فى هذه الزخارف التأثيرات العباسية الممتزجة بتقاليد ساسانية وذلك فى موضوع الصيد ، وفى العصابة الطائرة فى رقبة كل من الأسد والوعل وفى المنطقة التى يحف بها شريط من الدوائر . ومن الملاحظ أنه تتنـ بين الصور كلمات وأجزاء من كلمات عربية .

ومن المعتقد أنه وجد فى هذا العصر مصانع نسيج تكفلت بمطالب الخاصة والعامة أطلق عليها اسم طراز العامة وطراز الخاصة ، وقد كانت بعض هذه المصانع أكثر استجابة للروح الجديدة التى ظهرت فى مصر بدخول الاسلام .

وقد وجدت جهات فى القطر المصرى كانت أقل تأثراً بالاتجاهات الجديدة وأكثر محافظة على التقاليد القديمة بحيث صار لرسومها طابع مميز يختلف كثيراً عن الطابع العام ، وأوضح الأمثلة على ذلك إقليم



( شكل ٦ ) أسماك متقابلة ومتدابرة . زخرفة على لوح من الخشب من مصر
متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ٩٤٩٤) حوالى القرن ١ — ٢ هـ (٧ — ٨م) .

الفيوم أو كورة الفيوم كما كان يسمى القسم الإدارى فى ذلك العصر — ويعتبر إقليم الفيوم منطقة أثرية هامة نظراً لما كشفت عنه الحفائر فيه من تحف أثرية فى فروع الفن المختلفة تنم عن أسلوب محلى خاص له طابعه المحافظ .

وقد وصلتنا مجموعة من قطع النسيج من الصوف ومن الصوف والكتان ترجع إلى كورة الفيوم وتنسب إلى مابين بداية العصر الإسلامى والعصر الفاطمى . ويزخرف كثيراً من هذه القطع رسوم تتألف عادة من أشرطة صور حيوانية وطيور وآدميين ، بالإضافة إلى أشرطة من الكتابة العربية الزخرفية المحورة التى قد تكون عبارة كاملة ذات معنى ، أو تكراراً لكلمة واحدة ، أو مجرد زخارف من حروف تؤلف كلمات لامعنى لها ، كما تزخرف أيضاً بزخارف هندسية مدرجة .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة منسوجة من الصوف والكتان ( سجل رقم ٩٠٦١ ) بها شريط من الكتابة العربية مرسومة بأسلوب الفيوم الزخرفى يقرأ : « ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل فى طراز الخاصة بمطمور من قرى [1] كورة الفيوم » ؛ وفى أعلى هذه الكتابة شريط أحمر اللون به صف من الجمال البيضاء والخضراء مرسومة بأسلوب هندسى محور جداً .

وقد ظلت الفيوم تنتج هذا النوع من النسيج حتى العصر الفاطمى ، كما يتضح من قطعة أخرى من نفس الطراز فى متحف الفن الإسلامى

(١) لم يلاحظ هذه الكلمة ( قرى ) أحد ممن قرأ الكتابة من قبل .

بالقاهرة ( سجل رقم ١٣١٦٤ ) عليها شريط من الكتابة ينص على أنها عملت فى العصر الفاطمى فى سنة ٣٧٥ﻫ أو سنة ٣٩٥ﻫ ( ٩٨٥ أو ١٠٠٤ م ) . وبهذه القطعة شريط به طيور وزخارف نباتية وهندسية مرسومة بأسلوب الفيوم .

ولم يقتصر إنتاج الفيوم فى هذه الفترة على النسيج بل إنها تميزت أيضاً بنوع من الفخار المطلى بأرضية بيضاء وزخارف سوداء أو حمراء على هيئة أشرطة ونقط ودوائر وكتابات عربية وطيور . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من الفخار الذى ينسب إلى الفيوم عليها رسم طائر ( سجل رقم ١٣٣٠٧ ) .

ومما له دلالته أن أقدم أمثلة لدينا من التصوير العربى على الورق أو فى المخطوطات وجدت فى مصر فى الفيوم : ذلك أنه قد عثر بهذا الإقليم على عدد من التصاوير الصغيرة مرسومة على قطع من الورق ، وهى محفوظة فى مجموعة الارشيدوق رينر فى المكتبة الأهلية فى فيينا (١) . وبعض هذه الأوراق عبارة عن أجزاء من مخطوطات عربية مزوقة بالتصاوير . وقد أمكن نسبة بعض هذه التصاوير إلى القرون الإسلامية الأولى .

---

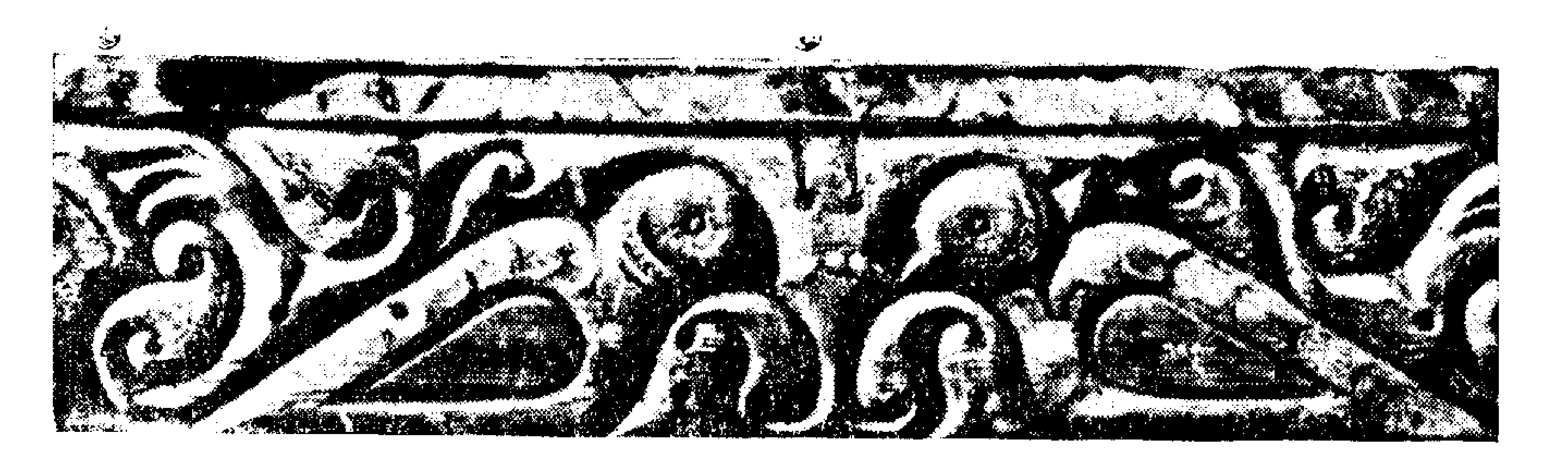
(١) Thomas W. Arnold and Adolf Grohmann, *The Islamic Book*, Germany 1929, pp. 1-13, pls. 1-4; Frimmel, Zum Funde von El-Fayum, Zeitschrift Für Kunst und Antiquitätensamler II, Leipzig, 1885, p. 242.

ومن هذه التصاوير ورقة تشتمل على صورة لمنظر جنسى مؤلف من رجل وامرأة يوضح المتن المصاحب له ( سجل رقم Ar. 25613 ). ويعتقد أن هذا الرسم يتصل من حيث الأسلوب بالرسوم القبطية والحبشية والهلينية . ومن المحتمل أن هذه الورقة ترجع إلى القرن ٣هـ ( ٩ م ) وذلك بناء على أسلوب خط الكتابة الموجودة على الورقة نفسها .

وفى المجموعة نفسها تصويرة ذات صلة بالصور المصرية القديمة ، وربما ترجع إلى ذات العصر بناء على دراسة أسلوب الخط العربى ( سجل رقم Ar. 25612 ) . وهذه التصويرة جزء من ورقة كانت تؤلف الورقة الأخيرة من مخطوطة ، وعلى أحد وجهيها نص مكتوب يليه التصويرة التى تتألف من رسم شجرة إلى جانبها بناء مدرج الشكل. ويرى بعض العلماء أن هذه التصويرة ربما ترجع إلى العصر الطولونى ( ٢٥٤-٢٩٢ هـ / ٨٦٨-٩٠٥ م ) .

والحق أن بالمجموعة تصويرة على ورقة صفراء ( سجل رقم Ar. 25615 ) عليها كتابة يرجع أسلوب خطها إلى نهاية القرن ٣هـ/٩م وبها رسم يمثل رجلا ملتحياً يرتدى ملابس طويلة ، وإلى جانبه زخارف لولبية تشبه زخارف سامرا والزخارف الطولونية على الخشب والجص مما يؤيد نسبة الصورة إلى عصر الطولونيين .

وعلى الرغم من أن التصوير الطولونى قد احتفظ من غير شك ببعض التأثيرات التى ورثها من عصر الولاة فإنه يرتبط بطراز إسلامى



( شكل ٧ ) طائران متقابلان حول زخرفة نباتية . رسم محفور وملون على قطعة من الخشب من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ٢/٦٢٨٠) . حوالى سنة ٢٥٤ — ٢٩٢ هـ ( ٨٦٨ — ٩٠٥ م )

دولى : هو طراز سامرا الذى انتشر من عاصمة الخلافة العباســية فى العراق إلى أقطار هذه الخــلافة . ذلك أنه منذ منتصف القرن الثالث الهجرى ( التاسع الميلادى ) ظهر أسلوب سامرا فى هذه الأقطار فى العمارة والفنون التطبيقية كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف مع بعض التعديلات المحلية . وقد كانت مصر من الأقطار التى ظهر فيها بشكل واضح أثر طراز سامرا فى العمارة والجص والخزف والخشب . وزاد هذا الأثر منذ أن قدم إلى مصر فى سنة ٢٥٤ هـ / ٨٦٨ م أحمـد بن طولون الذى نشأ فى سامرا ، وحكم مصر فى أول الأمر نائباً عن بعض أمرائها الأتراك ، ثم استقل بحكمها بعد ذلك ، وأسس أسرة حكمتها إلى سنة ٣٢٩ هـ / ٩٠٥ م [١] .

ولقد اشتهرت سامرا بأسلوب معين من التصوير المائى على الجص ( فرسكو ) كشفت الحفائر بعض أمثلته فى بعض عمائر سامرا ، لاسيما أجنحة الحريم فى القصر المسمى بالجوسق الخاقانى ( شكل ٤ و ٥ ) . ولقد صور الأستاذ هرتسفلد هذه الرسوم ، ونسخ كثيراً منها ثم حاول نقلها ولـكنها فقدت أثناء الحرب العظمى الأولى ( سنة ١٩١٤ — ١٩١٨ ) . وهكذا لم يبق لنا من هذه الصور غير جزء ضئيل تطرق التلف إليه ، وغير الصور والدراسة التى ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامرا [٢] .

---

(١) دكتور فريد شافعى . زخارف وطرز سامرا . مجلة كليـة الآداب ديسمبر ١٩٥١ ، ص ٢١ — ٢٣ .

(٢) Die Malereien von Samarra.

هذا وقد وجد ضمن صور سامرا بعض أسماء عربية يرجح أنها أسماء بعض المصورين الذين اشتركوا فى العمل مثل مفلح (شكل ٤) وأحمد موسى ، وذلك بالإضافة إلى كلمات أخرى عربية ويونانية . وفضلا عن ذلك فإن صور سامرا توضح نفس الأسلوب الإيرانى الذى وجد شبيهه فى نيسابور .

ويتضح فى صور سامرا بوجه عام تمثيل مسرات البلاط من رقص وصيد بأسلوب رمزى زخرفى بعيد عن الواقع ، رغم مافيه من بعض الظواهر الهلينستية .

وليس من شك فى أن صور سامرا المعبرة عن روح البلاط كان لها صداها فى الدويلات الإسلامية فى أقطار الخلافة العباسية التى حرص أمراؤها على تقليد أسلوب الخلافة ، ومن أهمها مصر فى عهد الطولونيين .

ولقد اهتم الطولونيون بالتصوير ، وأقبلوا على استخدامه ، فبنوا القصور ، وزخرفوها بالصور تقليداً لما كانت عليه الحال فى عصر الخلافة فى سامرا . ولقد أشادت المصادر التاريخية فعلا إلى اتخاذهم للصور كما فعل خمارويه فى بستانه [1] .

ومن المؤسف حقاً أنه لم يصلنا من الصور الجدارية من العصر

---

(١) المقريزى : الخطط جزء ١ صفحة ٤٨٨ .

الطولونى شىء يمكن أن نتتبع فى ضوئه انتقال هذا الأسلوب من سامرا إلى مصر فى ذلك الوقت — شأنه شأن غيره من الفنون الأخرى كالعمارة والمنحوتات الجصية والمحفورات الخشبية والخزف .

والحق أن ندرة الصور الجدارية ظاهرة عامة فى الفن الإسلامى سواء فى مصر أو فى غير مصر ؛ ولـكن ليس سبب ذلك أن المسلمين لم يعرفوا هذا النوع من التصوير أو لم يقبلوا عليه ، وإنما يرجع السر فى ذلك إلى أنهم استخدموه فى مبان كانت — بحكم طبيعتها — معرضة للاندثار : ذلك أنه من المعروف أن التصوير قد حظر من دخول المساجد وغيرها من العمائر الدينية ، وذلك لما وقر فى نفوس المسلمين من وجوب إبعاده عن المعتقدات الدينية خشية الانحراف إلى الوثنية ، ولذلك انعدمت الصور من هذه الأماكن الدينية الإسلامية التى جرت العادة بالمحافظة عليها ، وإبقائها على حالها لقدسيتها ، على عكس الديانات الأخرى كالمسيحية التى كان يسمح بل ويشجع اتخاذ الصور فى عمائرها الدينية بحيث صارت الـكنائس المسيحية مثلا هى المستودع الأساسى لفن التصوير فى العصور المختلفة . أما المسلمون فقد اقتصروا على استخدام الصور فى زخرفة العمائر غير الدينية ولا سيما القصور والحمامات ، وهذه تتعرض — نتيجة لظروف مختلفة — لـكثير من عوامل التخريب والهدم ، كما يجرى عليها عادة كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن بحيث تفقد معالمها القديمة أو تزول تماماً من الوجود ، ويحل محلها غيرها فى المدن التى يقدر لها أن تظل مأهولة .



( شكل ٨ ) شاب جالس وبيده اليمنى كأس . صورة بالفرسكو من الحمام الفاطمى بجوار أبى السعود بالقاهرة . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٢٨٨٠) حوالى القرن ٤ — ٥ هـ ( ١٠ — ١١ )

ومن هنا كان من الطبيعى ألا يتبقى إلا القليل النادر من الصور الجدارية الإسلامية التى اقتصر على استخدامها فى العمائر غير الدينية . وهذا القليل النادر قد وصلنا لا بسبب الرغبة فى المحافظة عليه ، بل على العكس نتيجة إهماله أو الرغبة فى إخفائه : ذلك أن بعض هذه الصور كانت فى مبان قدر لها أن تبقى مختفية عن الأنظار بعد أن تركها سكانها إما لتهدمها وبعدها عن العمار ، كما هى الحال بالنسبة للقصور الأموية فى صحراء الشام ، وإما لاختفائها تحت الأنقاض والأتربة كما هى الحال بالنسبة لقصور سامرا ومبانى مدينة الفسطاط . ولقد أدى ذلك إلى بقاء بعض ما كان يزخرف جدران هذه المبانى من صور إلى أن تم اكتشافها فى العصر الحديث ومن ثم كانت هذه الصور فى حالة رديئة من الحفظ .

ومن جهة أخرى قدر لبعض العمائر التى بقيت بقليل أو بكثير من حالها الأصلية أن تحتفظ ببعض ما كان يزوقها من صور ، وذلك بفضل ما لجأ إليه المتزمتون الذين تأثروا بما شاع عن تحريم الإسلام للتصوير من تغطية زخارفها بطبقة من الملاط ساعدت على صيانتها من التخريب المتعمد ، ومن عوامل الفناء الطبيعية ، كما هى الحال فى فسيفساء المسجد الأموى بدمشق التى ظلت مختفية تحت طبقة من الملاط غطاها بها بعض المتزمتين إلى أن اكتشفت فى سنة ١٩٢٧ م .

وإذا كان العصر الطولونى لم يمدنا بآثار مؤكدة من الصور الجدارية نستطيع أن ندرس فى ضوئها أسلوب التصوير الطولونى فإنه

يمكننا أن نستعيض عن ذلك بصور الفنون التطبيقية التي تنسب إلى ذلك العصر .

ولقد اكتشفت في حفائر طولونية بالفسطاط بعض قطع من الخزف ذى البريق المعدني يعتقد أنها صنعت في مصر نفسها . وتشتمل بعض هذه القطع الطولونية على رسوم آدمية تمثل موسيقيا يعزف على عود أو رجلا يقعد متربعاً أو غير ذلك (١) .

وتتسم صور الخزف الطولوني بصفة عامة بطابع التحوير ، والبعد عن الواقع ، والأسلوب المعتمد على الخطوط المحددة مع قليل جداً من الخطوط الداخلية . أما الوجوه الآدمية فمعظمها أقرب إلى الوضعة الثلاثية الأرباع ، وتبدو فيها العينان مجرد دائرتين في وسط كل منهما نقطة ، ويفصلهما عن بعض في معظم الأحيان خطان متجاوران يمثلان الأنف ، ويمتدان من الجبهة إلى الفم الذي يتمثل على هيئة خط أو نقطة أو دائرة غير كاملة . والواقع أن هذا الأسلوب في رسم الآدميين قد وجد له مثيل في بعض الصور الجدارية في سامرا (٢) . أما الرسوم بصفة عامة فتتصل اتصالا وثيقاً بأسلوب سامرا .

وهذا ويمكننا أن نشاهد التصوير الطولوني في نوع آخر من الفنون التطبيقية : ونعني بذلك فن النسيج . وعلى الرغم من أنه لم يصلنا منسوجات

---

(١) Aly Bahgat et Félix Massoul, *La Céramique Musulmane de l'Egypte*, Le Caire 1930, pls. II-V.

(٢) دكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٦ شكل ٥٢٣ .

مؤرخة من العصر الطولونى فإننا نستطيع أن نرجع بعض القطع إلى هذا العصر بناء على ظهور بعض خصائص أسلوب سامرا والوحدات الساسانية ضمن رسومها إلى جانب عناصر من عصر الولاة ، وبفضل مقارنة أسلوب رسومها وزخارفها برسوم عصر الولاة السابقة عليها من جهة ، وبرسوم مؤرخة من عصر المقتدر الذى يقع بعد العصر الطولونى مباشرة (٢٩٥ — ٣٢٠ هـ / ٩٠٨ — ٩٣٢ م) من جهة أخرى .

وفى عصر الطولونيين أخذت الروح الجديدة التى ظهرت فى رسوم المنسوجات فى عصر الولاة العباسيين تزداد وضوحا : إذ زودت بحركة وحيوية وقرب من الواقع وقوة فى التعبير ولا سيما فى صور الحيوان ، بالإضافة إلى كثرة استخدام وحدات من طراز سامرا . ويظهر هذا الأسلوب فى قطعة من نسيج الكتان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى عصر الطولونيين ( سجل رقم ١٤٧٤٦ ) . ويزخرف هذا النسيج صورة طائر فى رقبته عصابة طائرة ، وتتدلى من منقاره زهرة أو ثمرة .

ويتجلى التعبير عن حركة الحيوان وواقعيته وإتقان رسمه فى صورة أرنب تعدو على قطعة من الكتان السميك فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ١٥٦٣٠ ) . وقد اعتمد الفنان فى هذا الرسم على اختلاف الألوان فى توضيح بعض التفاصيل ، مثل تجويف الأذن وشكل البطن والعين .



( شكل ٩ ) شخص يعزف على عود . صورة على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهر ، حوالى القرن ٥ هـ ( ١١ م )

وتتضح المبالغة فى استخدام اختلاف الألوان فى التظليل وتمثيل التفاصيل فى رسم صورة حيوان يشبه البقرة أو الجاموسة على قطعة نسيج من الكتان السميك بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٥٦٢٨). ويبدو الحيوان هنا فى حركة قريبة من الواقع رغم مافى الرسم من تحوير.

وتجتمع بعض تقاليد عصر الولاة مع عناصر زخرفية من سامرا فى قطعة من الصوف محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقـــاهرة (سجل رقم ١٣١٤٣) عليها كتابة عربية تقرأ «ابهنسى» أى البهنسا. ويزخرف هذه القطعة منطقة مستديرة داخلها رسم طائر برقبته عصابة طائرة. ومن الملاحظ أن وضع الرسوم داخل مناطق تقليد من عصر الولاة، فى حين أن العصابة الطائرة من خصائص رسوم سامرا.

وفى المتحف نفسه قطعة من نسيج الصوف والكتان السميك (سجل رقم ١٢١٢١) عليها بقايا دائرتين يحف بكل منهما حبيبات كروية، وفى الداخل توجد زخرفة شجرة الحياة تتألف من طائرين متقابلين بينهما شجرة محورة. وتتصل رسوم الطيور برسوم عصر الولاة غير أنها تتميز بقوة التعبير، أما رسوم الدوائر ذات الحبيبات الكروية فتتصل بأسلوب سامرا، كما أن زخرفة شجرة الحياة نفسها تعتبر من التأثيرات الساسانية، وقد ظهرت من قبل فى المنسوجات المصرية.

ويبدو أن رسوم المنسوجات قد أخذت تتطور بعد العصر الطولونى

من حيث قوة التعبير عن الحركة والقرب من الطبيعة ، كما تقدمت أيضاً فى الزخرفة النباتية والهندسية وأسلوب الخط العربى . ويتضح هذا التطور فى قطعة كبيرة من الكتان الرقيق نسجت زخارفها بالحرير محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ١٢١٩٢ ) باسم الخليفة جعفر المقتدر بالله (٢٩٥ — ٣٢٠ هـ / ٩٠٨ — ٩٣٢ م) . وتحتوى هذه القطعة على شريط يشتمل على مناطق مستديرة فى داخلها أزهار تتبادل مع رسوم حيوانية ، وتتضح فى منطقة سليمة منها صورة طائر ينقض على حيوان يشبه الظبى أو الغزال ، ويوجد بين المناطق زخارف نباتية متماثلة . ومن الملاحظ أن موضوع الانقضاض من الموضوعات الساسانيــة المألوفة الاستعمال .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من الكتان الرقيق ( سجل رقم ١٠٨٣٧ ) باسم الخليفة المطيع لله العباسى ( ٣٣٤—٣٦٣هـ/ ٩٤٦ — ٩٧٤م ) ، وقد نسجت زخارفها بالحرير . وتشتمل القطعة على سطرين معكوسين من الكتابة العربية المزهرة يحصران بينهما صفاً من حيوانات متشابهة مرسومة بطريقة زخرفية محورة تذكرنا بأسلوب عصر الولاة مما يدل على أن تقاليد هذا العصر قد عاشت طوال العصر الطولونى وما بعده .

ولقد عاشت هذه التقاليد أيضاً فى نوع آخر من الصور التطبيقية الطولونية . رغم تأثرها الكبير بأسلوب سامرا : ونعنى بذلك الصو

المحفورة على الأخشاب التى وضحت بالألوان بعض تفاصيلها فقط . ومن أمثلة ذلك قطعتان من الخشب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ٢/٦٢٨٠ و ١٨٧٣ ) بكل منها صورة طائرين متقابلين بينهما زخرفة نباتية ( شكل ٧ ) . غير أن أسلوب الصناعة المتميز بالحفر العميق المنحرف الجوانب أسلوب طولونى صريح متأثر بطراز سامرا[1] .

والحق أن التصوير الطولونى وصل مستوى من الجمال الفنى كان جديراً بأن يورثه فخوراً إلى الدولة الفاطمية .

---

(١) دكتور فريد شافعى : مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر . مجلة كلية الآداب ، مايو ١٩٥٤ صفحة ٦٥ .



( شكل ١٠ ) حيوان ينقض على آخر ، صورة على قدر من الخزف ذى البريق المعدنى من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، حوالى القرن ٥ هـ (١١م) .

# الفصل الثالث

## نضج الشخصية الفنية فى العصر الفاطمى

فى سنة ٣٥٦ هـ/٩٦٩ م فتح جوهر مصر ، ووضع أساس القاهرة ، وأرسل إلى سيده الخليفة المعز لدين الله الفاطمى يرغبه فى القدوم إليها . وبمجىء المعز صارت مصر مركز الخلافة الفاطمية التى استمرت إلى سنة ٥٦٧هـ/١١٧١ م . وبذلك ارتقت أهمية مصر من مجرد ولاية تابعة لخلافة خارجية — ولو أن هذه التبعية كانت لا تعدو الاسم فى بعض الأحيان — إلى خلافة بسطت سلطانها السياسى فى بعض عصورها على شمال إفريقية والشام وبلاد العرب واليمن وبعض جزر البحر الأبيض المتوسط ، وخطب باسمها — ولو لأشهر فقط — فى العراق بل فى بغداد نفسها ، فضلا عن انتشار دعوتها الروحية إلى أقاليم تخضع سياسياً للخلافة العباسية مثل إيران . ويعتبر بعض الكتاب الحكم الفاطمى لمصر إيذاناً بازدياد النفوذ الفارسى العربى إلى أوسع حدوده . وقد قدر لمصر فى عصر الفاطميين أن تلعب دورا أساسيا فى ارتقاء الحضارة والثقافة ليس فى المجال الإسلامى العربى فقط ولكن أيضا فى المجال الإنسانى بعامة .

وقد عنى الفاطميون بمظاهر التحضر المختلفة ، فلاعجب أن اهتموا بالتصوير كمظهر من مظاهر الحضارة مما أدى إلى ازدهاره وانتشاره وتقدمه فى عصرهم .

ويستشف من المصادر الأدبية والتاريخية أن الفاطميين قد زخرفوا عمائرهم بالصور. جاء مثلا أن الآمر بأحكام الله (٤٩٥ — ٥٢٤ هـ / ١١٠١ — ١١٣٠ م) شيد ببركة الحبش منظرة من خشب، وأمر أن يصور فيها بالألوان عدد من شعرائه وبلادهم، وأن يكتب فوق صورة كل منهم أبياتاً من الشعر من نظم الشاعر نفسه فى مدح الخليفة ووصف المنظرة[1].

ووصلنا أن مصوراً من العصر الفاطمى يسمى الكتامى صور فى دار النعمان بالقرافة صورة سيدنا يوسف فى الجب، وقد مثل يوسف فيها عارياً، ولون الجب باللون الأسود بحيث كان يخيل للناظر أن جسم يوسف باب مفتوح فيه[2].

وجاء فى قصيدة لعمارة اليمنى يصف داراً بناها الصالح طلائع ويشير إلى الصور التى تزخرفها:

| | |
|---|---|
| لم يبق نوع صامت أو ناطق | إلا غدا فيها الجميع مصورا |
| فيها حدائق لم تجدها ديمة | كلا ولا نبتت على وجه الثرى |
| لم يبد فيها الروض إلا مزهراً | والنخل والرمان إلا مثمرا |
| والطير مذ وقعت على أغصانها | وثمارها لم تستطع أن تنقرا |
| وبها من الحيوان كل مشبه | لبس الحرير العبقرى مصورا |

---

(١) المقريزى: الخطط جزء ١ صفحة ٤٨٦ — ٤٨٧.

(٢) المرجع نفسه جزء ٢ صفحة ٣١٨.

لا تعدم الأبصار بين مروجها ليثاً ولا ظبياً بوجرة أعفرا
أنست نوافر وحشها لسباعها فظباؤها لا تتقى أسد الشرى
وكأن صولتك المخيفة أمنت أسرابها ألا تخاف فتذعرا
وبها زرافات كأن رقابها فى الطول ألوية تؤم العسكرا[1]

ويبدو أن سوق المصورين كانت رائجة فى هذا العصر مما أدى إلى كثرتهم . وقد أشار المقريزى فى أثناء كلامه عن بعض المصورين الفاطميين إلى كتاب فى طبقات المصورين اسمه « ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المزوقين من الناس » . كما أورد المؤلف نفسه أسماء بعض المصورين الذين اشتهروا فى العصر الفاطمى مثل القصير وبنى المعلم والنازوك والكتامى وهم من المصريين . كما أشار إلى مصورين غير مصريين اشتغلوا فى مصر مثل ابن عزيز .

وقد أقبل أعيان الدولة الفاطمية على استخدام المصورين حتى أن بعضهم كان يشتط فى الأجر ، ويبالغ فى تقدير إنتاجه مبالغة كبيرة . جاء أن الوزير أبا محمد الحسن اليازورى الذى كان من هواة التصوير اضطر أن يستدعى من العراق ابن عزيز المصور المشهور بعد أن قاسى الأمرين من مبالغة القصير المصور المصرى فى الأجر .

ويبدو أن المصور العربى كان قد توصل فى هـذا العصر إلى فهم أسرار الألوان ، وبرع فى استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق ؛

(١) دكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، القاهرة ١٩٣٧ صفحة ٧٦ — ٧٧ .



( شكل ١١ ) المسيح يشير بأصابعه إشارة التثليث ، صورة على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ( ٥٣٩٧/١ ) . حوالى النصف الأول من القرن ٦ هـ (١٢م) .

ويستشف ذلك من منافسة تمت بين مصورين من العصر الفاطمى هما : ابن عزيز والقصير اللذين سبقت الإشارة إليهما : إذ استطاع أحدهما أن يعبر عن العمق بأن صور راقصة كأنها خارجة من حائط حنية : وذلك بأن رسمها بثياب بيضاء على أرضية باللون الأسود ، أما الآخر فقد صورها كأنها داخلة فى الحنية : وذلك بأن رسمها بثياب حمراء على أرضية باللون الأصفر .

وقد وصلتنا قصة أخرى تدل على أن المصورين الفاطميين كانوا قد بلغوا مستوى رفيعاً فى فن التصوير ، واستطاعوا أن يوهموا المشاهدين ببراعتهم بأشياء غير موجودة . ذكر المقريزى أن بنى المعلم وهم من المصورين المصريين صنعوا أمام الباب السابع فى جامع القرافة الذى بنته السيدة تغريد زوجة الخليفة المعز قنطرة قوس منقوش فى باطن عقدها رسم سبيل أو شاذوران مدرج عليه نقوش ورسوم سوداء وبيضاء وحمراء وخضراء وزرقاء وصفراء ، إذا تطلع إليها من وقف فى سهم قوسها رافعاً رأسه إليها ظن أن المدرج المزوق كأنه خشب كالمقرنص ، وإذا أتى إلى أحد قطرى القوس عند تمام نصف الدائرة ، ووقف عند أول القوس منها ورفع رأسه رأى أن النقوش مسطحة لا نتوء فيها ، وإنما إتقانها وإبداعها هما اللذان يسببان هذا الوهم . وقد أضاف المقريزى إلى ذلك أن مثل هذا العمل كان يعتبر من آيات الفن عند النقاشين حينئذ ، وكان سائر النقاشين يأتون إليها ويحاولون عبثاً أن يصنعوا مثلها[1] .

---

(١) المقريزى : الخطط جزء ٢ صفحة ٣١٨ عن كنوز الفاطميين ص ٩٣ .

وبالإضافة إلى النقش ازدهر التزويق بالفسيفساء فى هذا العصر . وقد اشتهر فى مصر صناع فسيفساء كانوا يسهمون فى صناعتها خارج مصر . ذكر المقدسى أنه شاهد على فسيفساء الكعبة الشريفة توقيع صناع مصريين[1] ، كما أن المروى الذى حج إلى الكعبة الشريفة حفظ لنا نص كتابة بالفسيفساء به توقيع صانع مصرى[2] . وجاء أن راهباً من مون كاسان Mont Cassin « استدعى من القسطنطينية والإسكندرية صناعاً من البيزنطيين والمسلمين لعمل الفسيفساء التى كانوا فى صناعتها أمهر من الإيطاليين »[3] . ومن المعروف أن فسيفساء قبة الصخرة جددت فى عصر الخليفة الظاهر سنة ٤١٨ هـ / ١٠٢٧ م[4] ، كما صنعت فسيفساء قبة الجامع الأقصى فى بيت المقدس فى عصر الخليفة نفسه[5] ، وقد جاء فى كتابة بها مؤرخة آخر ذى القعدة سنة ٤٢٦ هـ توقيع أحد المزوقين المصريين فى العصر الفاطمى « صنعة عبد الله بن الحسن المصرى المزوق »[6] .

ولقد كانت كثير من الفسيفساء تؤلف صوراً مختلفة كما يستدل من أمثلة كثيرة ورد ذكرها فى المؤلفات والأشعار ولا سيما أشعار عمارة اليمنى[7] .

(١) المقدسى : أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم صفحة ٧٣ .

(٢) Wiet, *Précis*, II, 214.

(٣) Heyd, *Histoire du Commerce du Lévant*, I, 102.

(٤) Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, 223-226.

(٥) Hautecœur et Wiet, *Mosquées*, I, 291-2.

(٦) Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe, VII, pp. 6-7, nos. 2409-2410.

(٧) كنوز الفاطميين صفحة ١٩٤ .

هذا وقد جاء فى وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولى الملك عمورى فى سنة ٥٦٢ هـ / ١١٦٧ م للخليفة العاضد الفاطمى أنهما شاهدا بعض زخاف من الفسيفساء فى قصر الخليفة أثناء دخولهما إليه[1] .

أما من حيث تزويق المخطوطات والتصوير على الورق فلم يصلنا إنتاج من هذا النوع ثابت النسبة إلى العصر الفاطمى ، غير أنه قد وصلنا تصاوير ورسوم على أوراق تالفة بعضها فى مجموعة الأرشيدوق رينر فى فيينا، وبعضها فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف والمجموعات الفنية يمكن نسبتها — على أساس المقارنة — إلى ذلك العصر الذى ازدهر فيه التصوير بأنواعه المختلفة .

وربما كان أهم هذه التصاوير رسماً على ورقة فى مجموعة الأرشيدوق رينر (رقم ٩٥٤) على ظهرها توقيع المصور « أبو تميم حيدرا » وفى أسفل الرسم عبارة بالخط النسخ من أسلوب القرن ٤ هـ / ١٠ م . ويمثل الرسم فارساً منطلقاً بفرسه بسرعة ، وعلى رأسه غطاء رأس مخروطى الشكل ويمسك بيده اليمنى رمحا وباليسرى درعا . وعلى الرغم من الخطأ الواضح فى رسم فخذ الحصان واتصاله بالجسم وتفاصيل أخرى فإنه يتميز ببراعة التعبير عن الحركة السريعة ، وعن إحساس التصميم والعزيمة فى وجه الفارس .

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٧٢ و ١٩٤ .



( شكل ١٢ ) راقصة ، صورة بالفرسكو من سقف الـكابلا بالاتينا فى بلبرمو ، القرن ٦ هـ (١٢ م ) .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تمدنا بتوقيع مصور مصرى من القرون الإسلامية الأولى على إنتاج من عمله .

وبالإضافة إلى أسلوب الخط والرسم فإن الاسم نفسه يحمل فى ذاته ملامح فاطمية . ذلك أن الاسمين « تميم » و « حيدرة » من الأسماء التى شاعت فى العصر الفاطمى : فلدينا مثلا « أبو تميم » كنية المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين فى مصر ، وكذلك «حيدرة» اسم أخ للمعز توفى فى مصر سنة ٣٨٢هـ/٩٩٢م ، كما سمى به غيره كثيرون من الأسرة الفاطمية وأعوانها . وبالإضافة إلى ذلك فإن « حيدرة » هو أحد أسماء على بن أبى طالب جد الفاطميين ورأس المذهب الشيعى [١] .

ومن التصاوير التى يمكن نسبتها إلى بداية العصر الفاطمى تصويرة على ورقة بيضاء فى مجموعة الأرشيدوق رينر ( رقم ١٣٦٨٢ ) . ومن الواضح أن هذه الورقة قد انتزعت من مخطوطة مزوقة بالتصاوير يعتقد — على أساس الخط — أنها ترجع إلى القرن ٤ هـ / ١٠ م . وتتألف الصورة من رسم كاتب أمامه إناء يشبه القلة . ويبدو أن المصور أراد أن يعبر عن ضيق الـكلب لعجزه عن الوصول لما فى داخل الإناء لطول رقبة الإناء وضيقها . وتذكرنا هذه الروح التهكمية بصورة جدارية من باويط ترجع إلى القرن ٥ أو ٦ م سبقت الإشارة إليها ( المتحف القبطى سجل رقم ٨٤٤١ ) وهى تمثل جماعة الفيران يتقدمون إلى القط .

---

(١) Gaston Wiet, *CIA*, Egypte, II, Le Caire 1930, p. 131.

وقد عثر بالأشمونين فى مصر على قطعة أخرى من الورق حفظت فى مجموعة الأرشيدوق رينر فى فينا ( سجل رقم ٢٥٧٥١ ) . وتؤلف هذه الورقة جزءاً من الورقة الأولى فى مخطوطة مزوقة بالتصاوير . وكانت الورقة تشتمل على صورة لم يبق منها غير رسم طائرين متقابلين ، ورجلين يرتديان ثياباً فاخرة ، أحدهما يجلس على مقعد منخفض ، وفى يده اليمنى كأس .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ورقة عليها تصويرة ترجح نسبتها أيضاً إلى العصر الفاطمى ( سجل رقم ١٣٧٠٣ ) . وتشتمل التصويرة على رسم رجلين بينهما زخرفة نباتية فاطمية الطراز ذات زهور وأوراق وأغصان زخرفية فضلا عن رسم أربعة طيور جميلة . ويمسك الرجل الأيمن برمح ، وعلى رأسه عمامة فى طرفها شريط عليه كلمة « بركة » وله ذؤابتان من الشعر وشارب يتدلى شطراه . أما الرجل الأيسر فيتمنطق فى وسطه بسيف عليه عبارة « عز وإقبال » وفى يده رمح ويلبس غطاء رأس غريب الشكل ، وتتدلى من خصره أشرطة من الجلد أو النسيج تنتهى بحلى هلالية الشكل . وكلا الرجلين تحيط برأسه هالة ، ويلتف حول عضديه عصابتان يقرأ فيهما كلمتا « الله » و « بركة » ، وفوق الرجلين شريط من كتابة كوفية مزهرة نصها : « عز وإقبال للقائد أبى منصور » . ويحيط بالتصويرة إطار من زخرفة مجدولة . ومن المرجح أن الصورة تمثل أميراً ومعه أحد قواده ، وأسلوبها فاطمى واضح وذلك فى

طريقة رسم زخارف الثياب ، ورسم الوجهين والطيور المتدابرة ، فضلا عن أسلوب خط الكتابة وألفاظها .

وبالمتحف نفسه ورقة أخرى عليها رسوم آدمية تطرق التلف إليها ( سجل رقم ٨٠٦٦ ) ، ويظهر فيها بقايا رسوم آدمية تحت عقود ، ومن المعتقد أنها ترجع إلى القرن ٤ — ٥ هـ / ١٠ — ١١ م .

وفى مجموعة شريف صبرى ورقة يملؤها رسم آدمى محور ، ويحف بالرسم شريط به زخارف نباتية وزخارف هندسية ورسوم طير وحيوان[١] ، وقد تطرق التلف إلى الرسم بحيث ضاع كثير من زخارفه فى الإطار وبعض أجزاء الرسم الآدمى ، غير أنه من الواضح أن أسلوب التصوير فاطمى متطور بحيث ترجح نسبته إلى القرن ٥ — ٦ هـ / ١١ — ١٢م .

وفى المجموعة نفسها جزء من ورقة تالفة عليه قسم من صورة يمثل رجلا ذا لحية قريب الشبه من الصور الفاطمية ، وإلى اليمين عبارة تقرأ : « رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم »[٢] . ومن المحتمل نسبة التصويرة إلى العصر نفسه .

وبالإضافة إلى الإنتاج من التصوير على الورق الذى يمكن نسبته إلى العصر الفاطمى وصلنا بعض صور جدارية مرسومة بالألوان المائية

(١) Wiet, *Une Peinture de XIIe Siècle,* Bull. Institut d'Egypte, t. XXV, pp. 109-118.

(٢) دكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون شكل ٥٥٨ .



( شكل ١٣ ) المسيح وخلفه العذراء تسنده ، صورة على قطعة من الخزف متعدد الألوان من مصر ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، حوالى النصف الأول من القرن ٧ هـ ( ١٣م ) .

على الجص ( فرسكو ) ترجع إلى هذا العصر . وقد كشف عن هذه الصور فى سنة ١٩٣٢م بفضل حفائر أجريت بجوار أبى السعود جنوبى القاهرة : إذ كشف عن أنقاض حمام فاطمى تشتمل بعض حنايا جدرانه على صور قد تطرق التلف إليها ، ويرجعها علماء الآثار والفنون الإسلامية إلى القرن ٤ — ٥ هـ / ١٠ — ١١م . وقد رسمت هذه الصور باللون الأحمر والأسود .

وأهم هذه الصور وأكملها وأحسنها حفظاً صورة تم نقلها إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ١٢٨٨٠ ) تمثل شاباً يجلس متربعاً ، ويمسك بيده اليمنى كأساً ، ويرتدى جلباباً تزينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللون ، وحول كل من عضديه شريط ، وعلى رأسه عمامة ذات طيات ، وحول الرأس هالة كاملة الاستدارة ، ويضع حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه من تحت الإبطين وينثنيان إلى أسفل مع تعلقهما فى الهواء . ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر إحداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام . وجسم الشاب فى وضعة أمامية ولكن وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع . ويحف بالحنية كلها شريط من الكور على هيئة عقد ( شكل ٨ ) .

وإلى جانب هذه الصورة أمكن استخلاص بعض صور محطمة من المبنى المتهدم : منها جزء من صورة يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار وآخر يمثل سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين ، وصورة فى حنية صغيرة

تمثل طائرين متقابلين يكاد منقاراهما أن يتماسا ، وبينهما زخرفة تتألف من أوراق نباتية ، ويحف بالحنية أيضاً شريط من الأشكال الكروية .

ومن الواضح أن هذه الصور الجدارية الفاطمية يتردد فيها صدى أسلوب سامرا حتى أنه ليصعب تعيين اختلاف جوهرى بينهما . فمن جهة تتشابه الأشكال والزخارف : إذ يلاحظ مثلا أن الثوب الذى يحليه زخرفة من وحدة متكررة ، والهالة الكاملة الاستدارة ، وأشكال الرءوس ورسوم الطير ، والزخارف النباتية ، والإطار الذى يشتمل على أشكال كروية : كلها لها ما يماثلها فى صور سامرا ، كما أن الوشاح حول ظهر الشاب الجالس فى الصورة الفاطمية يشبه فى طريقة وضعه الوشاحين حول ظهر الراقصتين فى صور سامرا[1] ، وإن كان الوشاح الفاطمى قد رسم بأسلوب أقل واقعية : إذ أنه شبه معلق فى الهواء ، فى حين أن وشاحى الراقصتين فى سامرا يتدليان إلى أسفل بشكل طبيعى .

أما من حيث الأسلوب فيتضح فى الصور الجدارية الفاطمية خصائص قريبة من خصائص أسلوب سامرا : إذ أنه أسلوب مسطح يعتمد على الخطوط ، وبعيد عن الواقعية ، وذو طابع زخرفى .

ويمكن تعليل التشابه بين الأسلوب الفاطمى وأسلوب سامرا بأن الفاطميين قد ورثوا أسلوبهم فى التصوير عن الطولونيين ومن جاء بعدهم

---

(١) المرجع نفسه شكل ٨١٢ .

وهؤلاء بدورهم كانوا قد نقلوا أسلوبهم من سامرا ضمن ما نقلوه من الأساليب الفنية الأخرى من هذا الفن الذى ساد أقطار الخلافة العباسية . كما يلاحظ فى الوقت نفسه أنه وجدت صلات فنية بين مصر والعراق كما يتضح مما سبقت الإشارة إليه من أمر استدعاء اليازورى للمصور ابن عزيز من العراق لينجز له بعض الصور فى مصر . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ أن كلا من العباسيين والفاطميين قد اعتمدوا على الفرس ، ومن ثم ظهر فى فنهم طابع فارسى مشترك . ومن المعروف أن الدولة الفاطمية استخدمت عدداً من الفرس سواء فى نشر المذهب الفاطمى أو فى القيام بأعباء الحكم والإدارة ، كما اعتبر الفاطميون بلاد الفرس من المناطق المتصلة بنفوذهم المذهبى ، وأحيوا فى دولتهم كثيراً من المراسم الفارسية القديمة .

وإذا كان ما لدينا من صور جدارية من عصر الفاطميين قليلا فقد قدمت لنا الفنون التطبيقية الفاطمية ثروة من الصور تتيح لنا فرصة طيبة لكى ندرس باستفاضة فى ضوئها التصوير الفاطمى وخصائصه .

وربما كان أقرب الفنون التطبيقية إلى التصوير هو فن الخزف الذى بلغ فى عصر الفاطميين مستوى عالياً من جودة الصناعة والأسلوب الفنى [١] .

---

(١) انظر دكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين صفحة ١٤٩ ؛ تحف جديدة من الخزف الفاطمى ، مجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٥١ ؛ جمال محمد محرز : الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى ، مجلة كلية الآداب يوليه ١٩٤٤ .
Aly Bahgat et Feliy Massoul, *op. cit.*, pls. VIII-XXXIII.



( شكل ١٤ ) وليمة . تصويرة من مخطوط من كتاب دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادى فى مكتبة الامبروزيانا فى ميلان ( رقم A. 125 Inf. ) مصر فى سنة ٦٧٢ هـ ( ١٢٧٣ م )

وقد شاع فى هذا العصر صناعة الخزف ذى البريق المعدنى ، ويتميز هذا النوع من الخزف بأنه يدهن بدهان أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الاخضرار ، ويعلو هذا الدهان رسوم ذات بريق معدنى فى الأغلب ذهبى اللون ، وأحيانا أحمر أو أسمر . وتتألف هذه الرسوم من زخارف نباتية وهندسية وكتابات عربية ، بالإضافة إلى صور الكائنات الحية التى كثر تمثيلها فى هذا العصر على ذلك النوع من الخزف (شكل ٩ و ١٠ و ١١) .

وتحتفظ المتاحف والمجموعات الفنية المختلفة بأمثلة رائعة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى يحمل بعضها أسماء الدهانين أو الخزافين الذين قاموا بصناعتها . وينفرد متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بامتلاكه للتحفة الوحيدة المؤرخة من الخزف الفاطمى ، ونعنى بذلك طبق غبن[1] (سجل رقم ١٢٩٩٧ و ١٤٣٨٩) الذى أمكن اتخاذه — بفضل تاريخه المحدد — نقطة ارتكاز فى دراسة الخزف الفاطمى وتاريخه[2] .

ومن الخزافين الفاطميين الذين اشتهروا بالرسوم الآدمية « سعد » وهو صاحب مدرسة فنية مهمة امتد إنتاجها من أواخر القرن ٥ هـ/ ١١ م إلى أواخر القرن ٦ هـ/١٢ م كما تتلمذ عليه كثيرون .

وتتألف صور الكائنات الحية على الخزف الفاطمى من ذكور وإناث

---

(١) حسن الباشا : طبق من الخزف باسم غبن ، مجلة كلية الآداب مايو ١٩٥٦ صفحة ٧١.

(٢) عبد الرءوف على يوسف : طبق غبن والخزف الفاطمى المبكر ، مجلة كلية الآداب مايو ١٩٥٦ ، خزافون من العصر الفاطمى ، مجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٥٦.

وأشخاص يصعب أحياناً تحديد جنسهم ، ومن صور حيوانات وطيور وأسماك بالإضافة إلى صور كائنات خرافية : مثل الطيور ذات الرءوس الآدمية ومثل الحيوانات المجنحة . ومن الملاحظ أن هذه الرسوم لها ما يماثلها فى الصور الجدارية الفاطمية ، وفى الصور المحفورة على الأخشاب [1] .

ومما يلفت النظر فى صور الخزف الفاطمى أنها تمثل نوعين من المناظر يعتبر كل منهما صدى لطبقة من طبقات الشعب : ذلك أن أحدهما يمثل حياة البلاط والحاشية والأثرياء ومسراتهم من رقص وعزف وشرب وصيد ، والثانى يمثل حياة العامة وملاهيها وكدحها من مصارعة ومبارزة بالعصى ومهارشة الديكة ، فضلا عن مناظر الحمالين وغيرهم .

ومن الملاحظ أن الرسوم التى تصور مناظر البلاط ظلت محتفظة بطابع سامرا حيث الأسلوب الزخرفى وطريقة معالجة الصور الآدمية ، بالإضافة إلى التشابه فى الموضوع وفى الروح العامة ، وإن كانت الصور الفاطمية قد أصبحت أكثر حركة وحيوية .

أما الصور التى تمثل الحياة الشعبية فقد اختلف أسلوبها بشكل واضح عن أسلوب سامرا : إذ أفعمت المناظر بحيوية وروح واقعية وتعبير صادق ، كما بلغت الرسوم الآدمية بصفة عامة درجة عالية من دقة التعبير ، واحترام الطبيعة والواقع ، وتصوير المشاعر المختلفة ، والإدراك لتفاصيل أجسام الكائنات الحية وحركتها .

ومن الصور الجميلة التى تمثل منظراً شعبياً رسم على طبق فى مجموعة

---

(١) دكتور فريد شافعى : مميزات الأخشاب المزخرفة صفحة ٥٧ وما بعدها .
Pauty, *Bois Sculptés jusqu'à l'Epoque Ayyoubide*. Le Caire, 1934.

شريف صبرى يمثل مهارشة [1] الديكة . ويعد هذا الرسم من حيث القيمة الفنية تحفة رائعة وذلك لما فيه من تعبير صادق عن الأحاسيس ، وتمثيل متقن للحركة ، وملاحظة قوية للطبيعة والواقع . ورغم ما لجأ إليه الفنان من ملء الفراغ برسم أفرع نباتية محورة ، فإن الإنسان ليؤخذ بجمال الرسم وحسن التصميم . ولقد عمد الفنان إلى المقابلة لتوضيح موضوعه : إذ رسم شيخاً مندفعاً غير هياب يبدو على وجهه تعبير تحد صريح ، وقد قدم ديكه بيديه بجرأة بالغة ، فى حين جلس قبالته شاب حريص حذر ، ضم إليه ديكه منتظراً لحظة البداية .

ويشتمل بعض الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى على مناظر مسيحية . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة جزء من صحن عليه صورة يعتقد أنها تمثل المسيح يشير بأصابعه إشارة التثليث ( سجل رقم ١/٥٣٩٧ ) ( شكل ١١ ) . وأسلوب التصوير ذو صلة وثيقة بأسلوب سامرا ، ولا سيما من حيث معالجة ملامح الوجه ، وبخاصة الأنف ، كما يتضح فيه أيضاً بعض الملامح البيزنطية مثل العيون الواسعة الناظرة إلى الأمام . وبالاضافة إلى ذلك تذكرنا هذه الصور بصورة مرسومة داخل حرف بى القبطى على رق من العصر نفسه تقريباً (المتحف القبطى سجل رقم ٣٨٥٤) . وفى مجموعة كيلكيان صحن آخر عليه صورة قسيس يمسك مبخرة على هيئة

---

(١) عبد الرؤوف على يوسف : الرسوم الآدمية على الخزف المصرى فى العصر الإسلامى ، مجلة المجلة ، العدد ٢١ سبتمبر ١٩٥٨ صفحة ٨١ شكل ١٢ .



( شكل ١٥ ) أمير فى مجلس شراب وطرب وتسلية ، تصويرة الصدر من المخطوط من كتاب مقامات الحريرى فى المكتبة الأهلية فى ڤيينا ( رقم A.F. 9 ) ، مصر فى سنة ٧٣٤ هـ ( ١٣٣٤ م )

مشكاة [١] ، وهى قريبة الشبه من صورة المسيح التى سبقت الإشارة إليها ومن صور القسس فى سامرا .

وبالإضافة إلى الصور الموجودة على الخزف ذى البريق المعدنى ظهر فى أواخر العصر الفاطمى نوع آخر من الخزف وجدت عليه صور كائنات حية. وتحفر الرسوم على هذا النوع من الخزف تحت طلاء زجاجى ملون. وتشبه موضوعات الصور هنا موضوعات الخزف ذى البريق المعدنى، ولكن أسلوبها الضعيف يدل على إضمحلال صناعة الخزف بصفة عامة فى أواخر العصر الفاطمى . ومن الملاحظ أن مدرسة سعد فى أواخر أيامها قد أسهمت فى إنتاج هذا النوع من الخزف .

هذا ويمكن اعتبار الرسوم التى وجدت على بعض أنواع الزجاج الفاطمى ذى البريق المعدنى من قبيل الرسوم التى تزخرف الخزف ذا البريق المعدنى .

وبالإضافة إلى الخزف والزجاج زخرفت المنسوجات الفاطمية بالصور . وقد ارتقت صناعة النسيج وزخرفته فى هذا العصر على أساس التقاليد المصرية الإسلامية السابقة وما قبلها . وقد أشار المؤرخون إلى المنسوجات الفاطمية بأنواعها المختلفة وإلى مستواها الرفيع [٢] وإلى ما كان يزخرفها

---

(١) الدكتور محمد مصطفى : مناظر دينية على التحف الإسلامية ، المجلة ، العدد ٤٨ ديسمبر ١٩٦٠ صفحة ٤٠ ، شكل ١ ؛ عبد الرؤوف على يوسف : الرسوم الآدمية على الخزف المصرى صفحة ٨٣ شكل ١٤ و ١٥ .

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية صفحة ٤٥ وما بعدها .

من صور آدمية وحيوانية. نقل المقريزى عن كتاب « الذخائر والتحف » وصف الخيم الفاطمية التى كانت تصنع من أجود أنواع النسيج ، وتزخرف بصور الفيلة أو السباع أو الفيلة أو السباع أو الخيل أو الطاووس أو الطير أو غير ذلك ، والتى كانت تسمى بحسب صورها كالمفيل والمسبع والمخيل والمطوس والمطير . وذكر بعض الكتاب الخيمة التى صنعت لليازورى وكانت زخرفتها تمثل صور جميع الحيوانات المعروفة . وجاء فى وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولى الملك عمورى فى سنة ٥٦١ هـ / ١١٦٧م للخليفة العاضد الفاطمى أنهما شاهدا فى قاعة العرش الفاطمى ستارة كبيرة من خيوط الذهب والحرير المختلف الألوان وعليها رسوم الحيوان والطيور وبعض صور آدمية ، وكانت تلمع بما عليها من الياقوت والزمرد والأحجار النفيسة [١] .

ولقد وصلنا – لحسن الحظ — مجموعة من المنسوجات الفاطمية « المزخرفة » بالصور استطاع الباحثون أن يتتبعوا فى ضوئها تطور أسلوب الزخرفة والتصوير على النسيج فى العصر الفاطمى .

وفى بداية العصر الفاطمى وضح فى المنسوجات الفاطمية أثر الزخرفة الحيوانية التى عرفت فى العصر الطولونى وعصر الولاة : إذ كانت رسوم الحيوان والطير تصور داخل مناطق تؤلف أشرطة أو داخل أشرطة

---

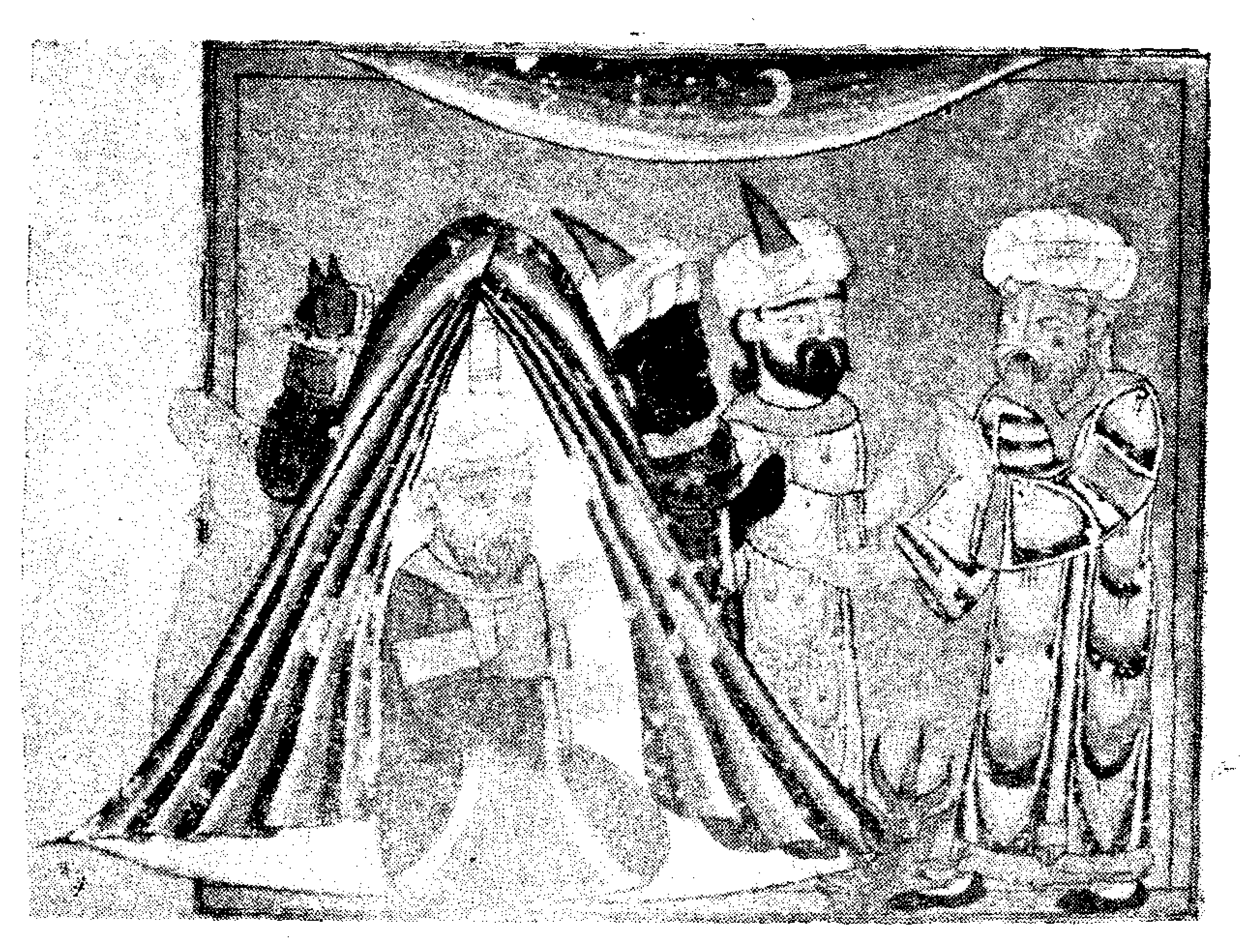
(١) كنوز الفاطميين صفحة ٦٢ و٧٥ و٩٣ .

توازى أشرطة من الكتابة . وقد يصور داخل المنطقة حيوان أو طائر ، أو حيوانان أو طائران فى تقابل أو تدابر . وكانت الأشرطة فى أول الأمر قليلة وضيقة ، ولكنها منذ القرن ٤هـ/١٠م أخذت فى الاتساع ، وأخذ عددها فى الازدياد . وكانت رسوم الحيوان فى بداية العصر الفاطمى قليلة وممثلة بأسلوب محور هندسى .

ثم حدث فى القرن ٥هـ/١١م الذى يعتبر بحق العصر الذهبى للنسيج الفاطمى أن عظم الشغف بالمنسوجات ، وصارت تزخرف بأشرطة ومناطق متداخلة قد يكثر عددها ، وقد يوجد فيها رسوم حيوان وطير . وفى متحف بناكى بأثينا قطعة من نسيج هذا العصر تعتبر فريدة فى نوعها : إذ تتألف زخارفها من رسوم آدمية .

ومن قطع النسيج الفاطمية التى تشتمل على رسوم جميلة قطعة من شاش أبيض باسم الحاكم بأمر الله وولى عهده محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ٨٢٦٤ ) . وقد نسجت زخارف هذه القطعة بالحرير الأحمر والأزرق ، وهى تؤلف شريطين من الكتابة متعاكسين ويحصران بينهما شريطاً يشتمل على وحدة زخرفية متكررة تتألف من طائرين متقابلين بينهما شجرة . وعلى الرغم من تحوير الشجرة فإن الطائرين مرسومان بأسلوب معبر قريب من الطبيعة .

ومما يلفت النظر فى زخارف هذه القطعة تلك الوحدة الزخرفية المتطورة عن شجرة الحياة . ومن الملاحظ أن هذه الوحدة التى ظهرت فى



( شكل ١٦ ) الحارث يتحدث إلى أبي زيد في خيمته ، تصويرة من المخطوط
السابق توضح المقامة ١٩

العراق القديم ، وتطورت فى إيران قد وجدت فى مصر قبل العصر الفاطمى ، ثم كثرت فى عصر الفاطميين . ومما هو جدير بالذكر أن هذه الوحدة الزخرفية صارت أهم الوحدات الزخرفية فى صقلية فى العصر النورماندى ، ولا سيما على المنسوجات الحريرية . وليس من شك فى أن عصر الفاطمية كانت من أهم مصادر هذه الزخرفة فى صقلية ، وذلك ضمن ماانتقل منها إلى هذه الجزيرة من تأثيرات فنية مختلفة[1] ، بحكم ماوجد بينهما من صلات سياسية وثقافية ، نتيجة خضوع صقلية للفاطميين قبل استيلاء النورمانديين عليها فى سنة ٤٦٤هـ/١٠٧١م .

ومن المعتقد أنه فى أثناء خضوع صقلية للفاطميين انتقل إليها أسلوب التصوير الفاطمى الذى قدر له أن يبقى إلى مابعد انحسار النفوذ الفاطمى عن الجزيرة ، واستيلاء النورمانديين عليها . وقد عاش أسلوب التصوير الفاطمى مع بعض التأثيرات الأخرى فى صور الكابلا بالا تينافى بباليرمو بجزيرة صقلية التى ترجع زخرفة جدرانها وسقفها بالصور إلى عهد الملك رجار ( روجر الثانى ) الذى اغترف هو نفسه من منهل الثقافة الإسلامية ، وقرب إليه العلماء المسلمين ، وعلى رأسهم أعظم الجغرافيين فى العصور الوسطى : أبو عبد الله محمد بن محمد

---

(١) أشار الأستاذ الدكتور فريد شافعى مثلا إلى صلة شبه وثيقة بين حشوات فاطمية فى أديرة وادى النطرون وفى دير أبى مقار وفى دير الأنبا بشواى وبين حشوة من كنيسة المرتورانا فى صقلية . دكتور فريد شافعى : مميزات الأخشاب المزخرفة صفحة ٧٤ .

الإدريسى الذى أهدى إليه كتابه العظيم « نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق » . وقد عرف عن هذا الملك أنه كان يتزيى بالزى العربى ، كما اشتمل رداء تتويجه على زخرفة إسلامية وكتابة عربية .

ومن الملاحظ أن صور سقف الكابلا بالاتينا يحف بها أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة ، مما لايدع مجالا للشك فى أنها من عمل فنانين مسلمين ، أو على الأقل من عمل فنانين تتلمذوا على أساتذة مسلمين ، واتبعوا التقاليد الفنية الإسلامية التى وصلت الجزيرة من مصر أثناء خضوعها للفاطميين ، وذلك مما يجعلها جديرة بالدراسة كمنتجات فاطمية ، أو على الأقل متأثرة إلى حد كبير بمدرسة التصوير الفاطمية .

وتشتمل رسوم الكابلا بالاتينا على كثير من الصور ذات الموضوعات المدنية : مثل صور البلاط والرقص ( شكل ١٢ ) والموسيقى ومجالس الشراب والصيد ، بالإضافة إلى مناظر تمثل الحياة اليومية مثل صور الحمالين والسقايين . ومن الملاحظ أن قسماً كبيراً من هذه الصور يمثل حيوانات وطيوراً طبيعية وخرافية فى أوضاع متماثلة أو فى حالة انقضاض بعضها على بعض ، كما أن من بينها صور جمال بعضها يحمل هودجاً به بعض السيدات . وبالإضافة إلى ذلك توجد زخارف نباتية من النخل والشجر والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة . ومن الملاحظ أن الصور يحدها إطار من أشكال كروية .

وكثير من صور الكابلا بالاتينا له مايشابهه فى الصور الفاطمية

فى مصر ، وكذلك فى رسوم سامرا التى تعتبر الأساس الذى تطور منه التصوير الفاطمى ، وهذه الصور فى الوقت نفسه دليل باق على مابلغه التصوير فى مصر من رقى وازدهار وانتشار بفضل عناية الفاطميين ورعايتهم .



( شكل ١٧ ) أصدقاء أبى زيد يعودونه أثناء مرضه . تصويرة من المخطوط السابق توضح المقامة ١٩ .

## الفصل الرابع

# الازدهار الفنى فى عصر الأيوبيين والمماليك

فى سنة ٥٦٧ هـ / ١١٧١ م تم لصلاح الدين الأيوبى القضاء على الخلافة الفاطمية فى مصر ، وبذلك دخلت مصر مرحلة جديدة من تاريخها إذ حل المذهب السنى محل المذهب الشيعى ، وبدأت مصر مرحلة جديدة من الازدهار الحضارى والثقافى ومن الانتصار السياسى والحربى امتدت أكثر من ثلاثة قرون .

وكان العصر الأيوبى ( ٥٦٧ هـ — ٦٤٨ هـ / ١١٧١م — ١٢٥٠ م ) بحق عصر نشاط شامل سرى فى أوصال المجتمع المصرى الذى كان قد انتابه الخمول فى أواخر العصر الفاطمى بسبب القلاقل والدسائس والفتن وضعف الحكام وتناحرهم مما أطمع الصليبيين فى البلاد . وتعتبر الثقافة الأيوبية نتاجاً إسلامياً عربياً موفقاً أسهمت فيه كلتا الحضارتين العباسية والفاطمية وكونته الظروف المختلفة التى نشأت فيها الدولة الأيوبية على أنقاض الخلافة الفاطمية فى مصر ، وعلى حساب بعض أقاليم الخلافة العباسية فى الشرق الأدنى .

وليس من شك فى أن التصوير فى العصر الأيوبى — كمظهر من مظاهر الحضارة — دخله هو الآخر مزيج من التقاليد الفاطمية والعباسية والموصلية

فى ذلك الوقت ، كما دخلته بعض التأثيرات المسيحية نتيجة الاحتكاك بالأوروبيين أثناء الحروب الصليبية .

ولم يكن موقف الأيوبيين إزاء التصوير بالصرامة التى يعتقدها البعض : إذ وصلتنا تحف أيوبية مزخرفة بالصور ، كما اتخذ الأيوبيون الرنوك على هيئة صور مختلفة ، ومن أمثلة ذلك نسر صلاح الدين الذى يعتقد أنه كان موجوداً على باب الشعرية وهو من أبواب سور صلاح الدين لعاصمة الديار المصرية . غير أنه من المسلم به أن ما وصلنا من إنتاج مصور من هذا العصر قليل بالنسبة للعصر الفاطمى .

ولقد أشارت المصادر الأدبية والتاريخية إلى اتخاذ بعض الأيوبيين للصور فى زخرفة قصورهم . جاء فى قصيدة الرشيد عماد الدين عبد الرحمن ابن النابلسى يمدح بها الملك رضوان بحلب فى سنة ٥٨٩ هـ / ١١٩٣ م وصف للصور المرسومة فى داره ومنها :

| | |
|---|---|
| وزهت رياض نقوشها فبنفسج | غض وورد يانع وبهـار |
| نور من الأصباغ مبتهج ولا | نور وأزهـار ولا أزهار |
| صور ترى ليث العرين تجاهه | فيها ولا يخشى سطاه صوار |
| وفوارساً شبت لظى حرب وما | دعيت نزال ولم يشن مغار |
| وموسدين على أسرة ملكهم | سكراً ولا خمر ولا خمار |
| هذا يعانق عوده طرباً وذا | دأباً يقبل ثغـره المزمار |

وجاء أنه لما احترقت هذه الدار عقب عرس الملك رضوان

بصفية إبنة عمه الملك العادل جددها وسماها دار الشخوص ، لـكثرة ما كان من زخارفها[1] ومن صور الأشخاص والكائنات الحية فيها .

وإذا كان لم يصلنا من هذا العصر صور جدارية ندرس منها مدى التطور الذى طرأ على التصوير فى الدولة الجديدة فاننا يمكننا أن ندرس جانباً من التصوير الأيوبى فى ضوء تصاوير المخطوطات وصور التحف التطبيقية التى وصلتنا ، رغم قلتها .

ولقد سبقت الإشارة إلى العثور فى مصر على بعض أوراق تالفة عليها تصاوير كانت تؤلف أجزاء من مخطوطات مزوقة بالتصاوير ، مما يدل — بالإضافة إلى ما جاء فى المؤلفات الأدبية والتاريخية — على أن مصر عـرفت تزويق المخطوطات العربيـة بالتصاوير منذ القـرون الإسلامية الأولى .

ولقد أشارت المؤلفات إلى وجود مخطوطات مزوقة فى عصر الأيوبيين . جاء مثلا أن أحد المصنفين قدم إلى صلاح الدين أثناء محاصرته الصليبيين فى عكا كتاباً مصوراً فى مكايد الحروب ومنازلة المدن[2] .

وذكر أحمد تيمور أن فى الخزانة التيمورية مخطوطة تشتمل على شرح المقامة الصلاحية فى الخيل والبيطرة والفروسية جاء فى مقدمتها أن ناظمها كتبها لصلاح الدين ؛ ويستنبط من مواضع كثيرة فى

(١) التصوير عند العرب ص ٧ — ٨ .

(٢) المقرى : نفح الطيب جزء ١ صفحة ٤٦٣ — ٤٦٤ .



(شكل ١٨) أبو زيد يهم بارتحال الناقة والقسلل أثناء الليل ، تصويرة من مخطوط من مقامات الحريرى بالمكتبة البودليه فى اوكسفورد ( رقم Marsh 458 ) توضح المقامة ٤٤ ، مصر فى سنة ٧٣٨ هـ ( ١٣٣٧ م ) .

فى الشرح أنها كانت مزوقة بالصور ، إلا أن ناسخ المخطوطة فى الخزانة التيمورية ترك بياضاً فى موضع كل صورة .

ولقد وصلنا من عصر الأيوبيين بعض مخطوطات عربية تتعلق بالديانة المسيحية ومزوقة بتصاوير حسب أسلوب المدرسة العربية الإسلامية فى ذلك الوقت .

وفى المتحف القبطى بالقاهرة مخطوطة من كتاب الأربع بشائر مكتوبة باللغة العربية ( سجل رقم ٣٨٩ ) ومؤرخة سنة ٦٢٣هـ ـ ١٢٢٦م وتصاويرها ملونة ومذهبة . ويتضح من دراسة إحداها — وتمثل صورة يوحنا الانجيلى — أنها وثيقة الصلة بأسلوب التصوير العربى فى الموصل وشمال العراق وسورية حيث تطرق إليها بعض الملامح البيزنطية المتأثرة بالأسلوب الهلينستى . ويمكن أن نقارن تصاوير هذه المخطوطة بتصاوير مخطوطة من كتاب الحشائش لديسقوريدس مؤرخة سنة ٦٢٦هـ/١٢٢٩م فى مكتبة طوبقابوسراى فى اسطنبول ( Ahmed III, 2127 ) تنسب إلى شمالى العراق وسورية . ولقد كانت مناطق شمالى العراق وسورية فترة من الزمن خاضعة لحكم الأيوبيين كما يجب ألا ننسى أن الأسرة الأيوبية نفسها كانت من الأكراد فى منطقة الموصل وشمالى العراق وأن صلاح الدين قد عاش فترة من الزمن فى سورية ، ومن هنا يمكن تفسير وجود صلات فنية بينها وبين مصر ، وبالتالى وجود التشابة بين أسلوب

تصاوير المخطوطة المصرية وأسلوب التصوير فى شمالى العراق وسورية .

وتتضح الصلة الفنية بين شمالى العراق ومصر فى هذا العصر **أيضاً** فى الرسوم الآدمية على الخزف الأيوبى وبخاصة الخزف ذا الزخارف المرسومة تحت الدهان الذى ظهر فى أواخر العصر الفاطمى . وشاع فى العصر الأيوبى : إذ ترسم الأشخاص فيه غالباً بهيئة شديدة الشبه برسوم الأشخاص فى تصاوير المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى منطقة الموصل فى وقت معاصر من حيث الأوجه المستديرة ، والسحنة التركية ، والعصائب أو التيجان على الرؤوس ، وهى فى الوقت نفسه قريبة الصلة بالرسوم على خزف قاشان أو الرى ، ولا سيما ذلك النوع المعروف باسم مينائى .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وفى متحف بناكى بأثينا أجزاء من صحن من الخزف المتعدد الألوان من صناعة مصر فى العصر الأيوبى ( القرن ٧هـ/١٣ م ) تشتمل على رسوم باللون الأزرق الداكن والأخضر والأسود على أرضية بيضاء تمثل المسيح وخلفه السيدة العذراء تحتضنه حانية له ، وقد ألصقت صدغها بصدغه (شكل ١٣ ) ، ويحف بهما — كما يظهر من أجزاء الصحن فى متحف بناكى — بعض أتباعه ، من بينهم سيدتان تقفان خلف العذراء ، ربما كانتا المريمين . ويتمثل الجميع وقوفاً ، وحول رؤوسهم هالات ترمز إلى القداسة ويعتبر الصحن بحق

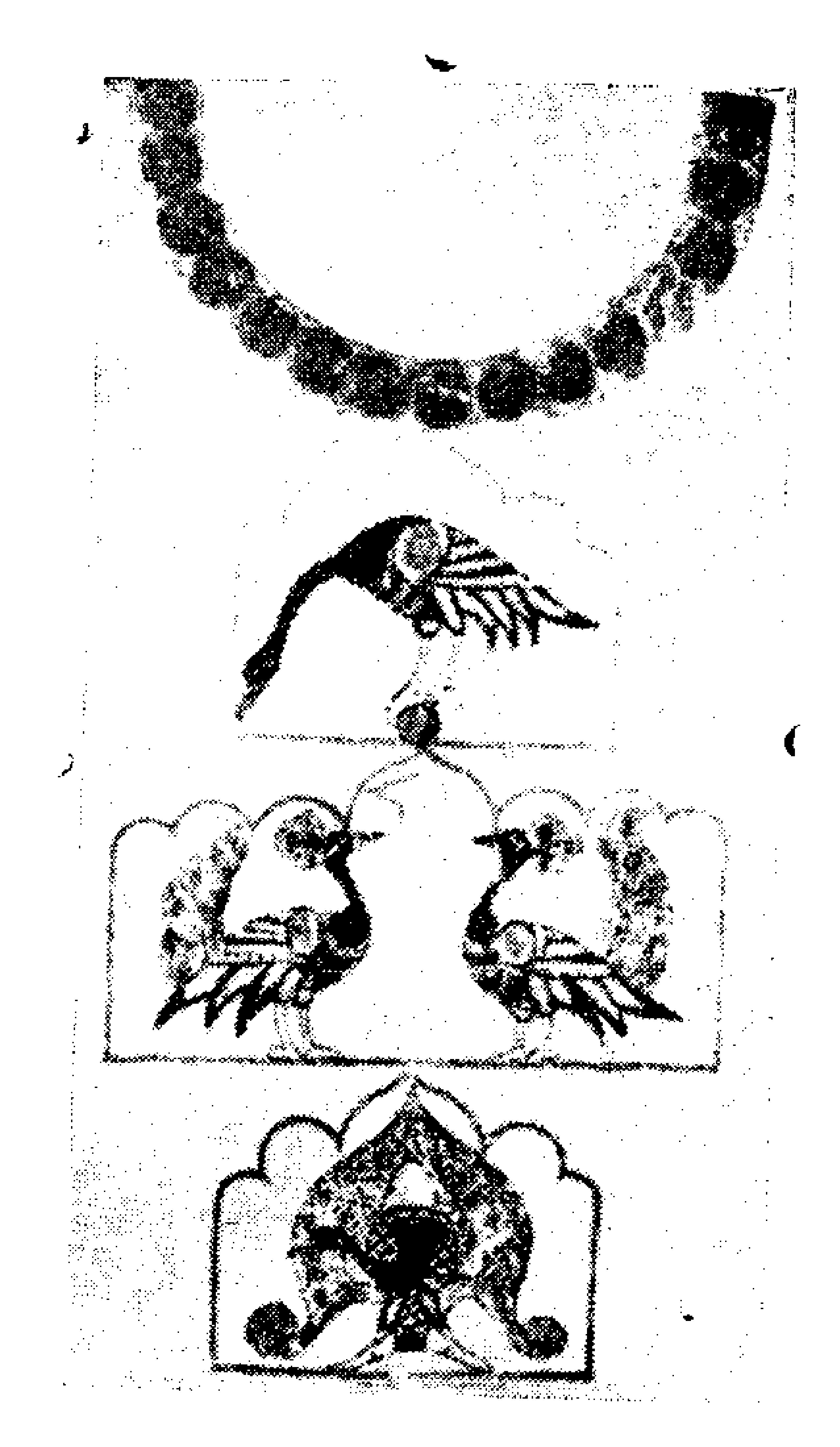
تحفة رائعة من التصوير العربي المصري : إذ تتميز الصورة ببراعة التصميم ، والمهارة في توزيع العناصر الكثيرة ، ووضوح الإحساس الديني ، وطابع الجدة والابتكار . ومن الملاحظ أن الصورة ذات صلة بتصاوير المخطوطات العربية ولاسيما تلك التي تنسب إلى مناطق الموصل والمتأثرة بالتقاليد البيزنطية .

هذا وقد وصلنا من العصر الأيوبي نوع آخر من الخزف المصري تزخرفه صور ، ويعرف باسم الخزف الدقيق الصنع ، وذلك لأن عجينته تتميز بالدقة ، كما أن طلاءه ورسومه تتميز بالصفاء والجمال . وتظهر الأشكال على هذا الخزف باللون الأسود ، وبذلك تبدو كأنها خيال أسود ، وهو من هذه الناحية يشبه خزف الخيال المعروف في إيران في النصف الأخير من القرن ٦ هـ/١٢ م .

ومن التحف التي تستحق الذكر من هذا النوع من الخزف صحن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة عليه صورة فتى أسود يلبس غطاء رأس مخروطي الشكل ، ويمسك بعصا أو بحربة[١] . وترجع هذه التحفة إلى القرن ٧ هـ/١٣ م أي إلى أواخر العصر الأيوبي ، أو أوائل عصر المماليك .

---

(١) عبد الرءوف على يوسف : الرسوم الآدمية على الخزف المصري ، المجلة ، عدد ٢١ ، سبتمبر ١٩٥٨ ، صفحة ٨١ شكل ١٨ .



( شكل ١٩ ) الساعة ذات الطواويس ، تصويرة من مخطوط من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزرى فى متحف اللوفر فى باريس ، مصر فى سنة ٧٥٥ هـ ( ١٣٥٤ م )

## العصر المملوكى :

كان التصوير فى عصر المماليك ( ٦٤٨ — ٩٢٢هـ / ١٢٥٠ — ١٥١٧م ) بطبيعة الحال استمراراً لعصر الأيوبيين — شأنه فى ذلك شأن غيره من كثير من مظاهر الحضارة والثقافة : ذلك أن الدولة المملوكية نفسها يمكن اعتبارها امتداداً أو تكملة للدولة الأيوبية : إذ نشأت منها وقام بها رجال خدموا الأيوبيين فى الجيش والإدارة ، وكان معظمهم من المماليك الذين استكثر منهم الملك الصالح نجم الدين الأيوبى ، فنشأهم فى جيشه ، وفى وظائف دولته ، وبذلك أشربوا روح الأنظمة الأيوبية سواء ما تعلق منها بالحرب أو بالإدارة أو بالثقافة .

ولقد أفاد مركز المماليك فى مصر إحياؤهم الخلافة العباسية فى القاهرة بعد أن قضى عليها المغول فى بغداد فى سنة ٦٥٦هـ / ١٢٥٨م ، إذ أتاح ذلك لهم ادعاء زعامة العالم الإسلامى .

وقد استطاع المماليك أن يصدوا تيار المغول ، وأن يكملوا إجلاء الصليبيين عن الأراضى المقدسة فى فلسطين ، وأن يقضوا على الإسماعيلية الفدائية فى الشام ، وأن يبسطوا نفوذهم على بلاد الشام وأرمينيا وبلاد العرب وبعض جزر البحر الأبيض المتوسط ؛ كما عنوا بالتجارة والصناعة والعلم ؛ ولذلك كله كان عصرهم عصر ثراء ورخاء تردد صداه فى فنونهم.

وكان لهجرة كثير من الفنانين إلى مصر التى استطاعت أن تدحر الخطر المغولى الذى اكتسح إيران والعراق ، وهدد غيرهما من بلاد الإسلام أثر كبير فى تطوير فنونها وازدهارها بما فى ذلك التصوير.

ولم يصلنا من عصر المماليك صور جدارية تستحق الذكر ، غير أن المصادر الأدبية أشارت إلى استخدام المماليك للتصوير فى زخرفة قصورهم وعمائرهم المدنية . أورد ابن طولون فى كتابه « ذخائر القصر فى تراجم نبلاء العصر »[1] أن الظاهر بيبرس زخرف واجهة قصره « الأبلق » الذى بناه فى مرجة دمشق بأن صور على واجهته الشرقية مائة أسد ، وعلى واجهته الشمالية اثنى عشر أسداً . ومن المعروف أن « الأسد » كان صورة رنك هذا السلطان أوشماره ،وقد وصلنا إفريز من نقوش بارزة فى الحجر تمثل سباعا من مصر فى القرن ٧هـ / ١٣م فوق قناطر ترعة أبى المنجى فى شمال القاهرة .

وذكر المقريزى فى « الخطط »[2] أن الأشرف خليل بن قلاوون عمر برج الرفرف بقلعة الجبل ، وبيضه وصور فيه أمراء الدولة وخواصها وجعله مجلساً يجلس فيه .

وبالإضافة إلى الشواهد الأدبية لا تزال لدينا حتى اليوم رسوم

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٨ و ١٤٧ .
(٢) جزء ٢ صفحة ٢١٢ — ٢١٣ .

بالفسيفساء فى قبة الظاهر بيبرس بدمشق ترجع إلى هذا العصر . وتمثل هذه الرسوم مناظر طبيعية خالية من صور الكائنات الحية ، بعضها يمثل عمائر منها ما يقوم على صفوف من العقود تحملها أعمدة ، ومنها ماهو على شكل أبراج تتوجها قباب أو أسقف هرمية أو جمالونية ، وتحف بالعمائر على الجانبين أشجار .

ومن الواضح أن هذه الصور قريبة الشبه من صور الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق نفسها مما يرجح أن صانعها قد تأثر كثيراً بصور الجامع الأموى ، بل ربما اتخذها نموذجا لرسومه ؛ ومن المحتمل أن يكون قد استخدم فيها بعض الفصوص المتساقطة من فسيفساء الجامع الأموى نفسه .

وعلى الرغم من أن صور قبة بيبرس أقل إتقاناً من حيث الأسلوب والصناعة من صور الجامع الأموى فإن وجود مثل هذه الرسوم يدل على وجود نقاشين ومزوقين متدربين فى ذلك العصر .

والحق أنه قد وصلنا أسماء مصورين من عصر المماليك : نذكر منهم على سبيل المثال محمد بن على بن على بن عمر المعروف بشمس الدين الدهان ، وعلى بن عبد القادر بن محمد النقاش الذى أخذ صناعة النقش عن زوج أمه ، وبرع فيها ، وتوفى سنة ٨٨٠ هـ/١٤٧٥م[1] . هذا وقد أشار

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب ص ١٠٨ و ١١٢ .

(شكل ٢٠) فارسان يتبارزان بالعصى ، تصويرة من مخطوط من كتاب عن ألعاب الفروسية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، مصر فى حوالى القرن ٩ هـ (١٥ م) .

السبكى المتوفى سنة ٧٧١هـ / ١٣٦٩م إلى الدهانين فى عصره ، وحذرهم من أن يصوروا صورة حيوان لا على حائط ولا سقف ولا آلة من الآلات ولا على الأرض[١] : مما يدل على انتشار هذه الحرفة فى عصر المماليك من جهة ، وعلى أن المصورين كانوا يصورون صور الكائنات الحية من جهة أخرى .

وإلى جانب زخرفة الجدران ازدهر فى عصر المماليك فن تزويق المخطوطات بالتصاوير سواء فى ذلك الكتب الأدبية والعلمية . ويتضح ذلك من المؤلفات الأدبية والتاريخية ومن المخلفات المادية .

وقد أشارت المؤلفات إلى أسماء مصورين كانوا يزوقون المخطوطات فى ذلك العصر : منهم أحمد بن على المصرى الرسام الذى ولد بعد سنة ٧٥٠هـ / ١٣٤٩ م وتوفى سنة ٨١٧هـ / ١٤١٤ م[٢] ؛ ومنهم محمد بن محمد بن أحمد المعروف بشمس الدين الرسام وكان يعمل فى سنة ٨٨٥هـ / ١٤٨٠م[٣] .

ووضحت العناية فى عصر المماليك بالكتب ذات الطابع العلمى وتزويقها بالرسوم . ومن الكتب التى ترجع إلى ذلك العصر « كتاب مسالك

---

(١) تاج الدين عبد الوهاب السبكى : معيد النعم ومبيد النقم ، القاهرة صفحة ١٣٥ .

(٢) السخاوى : الضوء اللامع جزء ٢ صفحة ٤٧ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١١٢ .

الأبصار فى ممالك الأمصار » لابن فضل الله العمرى . وقد صرح مؤلفه فى مقدمة قسم البلدان أنه زوده بالرسوم ليقرب إلى الأفهام غالب ماعليه كل قطر من المصطلح والمعاملات وما يوجد فيه غالباً ، وأنه وضح ذلك بالتصوير ليعرف القارىء حالة القطر كأنه يشاهده عياناً . وقد ذكر أحمد تيمور فى كتابه « التصوير عند العرب » أنه شاهد فى خزانة المجلس البلدى بالإسكندرية الجزء الثانى عشر من هذا الكتاب وهو خاص بالنبات ، ورأى به صوراً ملونة لأنواع النبات[١] .

وتؤيد المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى وصلتنا من عصر المماليك مايستشف من المؤلفات بشأن ازدهار التصوير . والحق أن تصاوير المخطوطات تمثل النوع الرئيسى من التصوير الإسلامى الذى تتضح فيه خصائصه وما يطرأ عليه من تطور ، ولذلك تقوم دراسة التصوير الإسلامى بصفة أساسية على التصاوير التى تزين صفحات المخطوطات أو توضح متنها . ولقد وصلتنا نصوص قديمة تشير إلى عناية المسلمين بتزويق المخطوطات منذ القرون الأولى من الإسلام ، ومن أمثلة ذلك ماجاء فى مقدمة كتاب « كليلة ودمنة » الذى كتب فى حوالى سنة ١٣٢هـ/٧٥٠م من أن الكتاب كان فى أصله مزوقاً بالتصاوير[٢] . كما سبقت الإشارة

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٤٠ .

(٢) كليلة ودمنة ، مصر ، صفحة ٧٣ .

إلى أنه عثر في مصر على أوراق مزوقة بالصور كان بعضها يؤلف أجزاء من مخطوطات ترجع إلى القرن ٣ هـ/٩ م ، وما بعده ، وإلى أنه وصلنا من عصر الأيوبيين بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير .

وليس من شك في أن أسلوب التصوير الأيوبي قد ورثته دولة المماليك حيث تعرض لظروف مختلفة كونت منه أسلوباً متميزاً يعتبر أحد أفرع المدرسة العربية في التصوير الإسلامي(١) .

ويطلق اسم «المدرسة العربية» على أسلوب التصاوير في المخطوطات العربية التي يرجع أقدم المؤرخ منها إلى ما بعد القرن ٤ هـ/١٠ م . وتعتبر هذه المدرسة أقدم مدارس التصوير الإسلامي المعروفة في المخطوطات ، وقد انتشرت في معظم أنحاء العالم الإسلامي في القرن ٧-٩هـ/١٣-١٥م .

ومن الطبيعي أن التصوير الإسلامي في المخطوطات قد تطور إلى أسلوب المدرسة العربية بعد أن مر بمراحل تمهيدية استمد فيها عناصر من فنون أخرى كالفن الساساني والمانوي والهلينستي والبيزنطي وغيرها ، وأساغها وأدمجها في ذاته بحيث تكون أسلوب إسلامي عربي له شخصيته

---

(١) يطلق على هذا الأسلوب أسماء أخرى منها المدرسة العباسية ومدرسة بغداد والمدرسة السلجوقية .



(شكل ٢١) غزال على أرضية من الفروع النباتية والزهور والوريقات المحورة ، صورة على صحن من الخزف المرسوم تحت الدهان من مصر ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ٥٧٠٧) ، حوالى القرن ٧ هـ (١٣ م)

المستقلة وطابعه الخاص ، وفى الوقت نفسه يؤلف فرعاً من الفن الإسلامى العام الذى انتشر فى العالم الإسلامى فى ذلك الوقت .

وتمتاز التصاوير التى تنتمى إلى المدرسة العربية بخصائص عامة : أهمها الطابع العربى الإسلامى ، والبساطة ، والبعد عن التعقيد ، وعدم محاكاة الطبيعة أو الواقع ، والروح الزخرفية .

ويبدو الطابع العربى الإسلامى فى تصاوير المدرسة العربية فى تمثيل سحن الأشخاص ، وفى ملابسهم التى تتميز بأنها فضفاضة وذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف . كما يتضح هذا الطابع أيضاً فى العناية برسوم الخيل والجمال .

وتلاحظ البساطة والبعد عن التعقيد فى تصاوير المدرسة العربية فى أن معظمها لا يحدها إطار ، كما تمثل الأرض فيها فى كثير من الأحيان على هيئة خط مستقيم قد يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة بعضها فى بعض . وقد يخرج من هذا الخط شجرة صغيرة أو أفرع نباتية محورة . ثم إن خلفية التصويرة فى الغالب خالية من أية رسوم ، وإذا وجدت عمائر فإنها ترسم بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة .

أما البعد عن التمثيل الواقعى فيتضح فى إهمال تصوير المناظر الطبيعية ، وفى إغفال التعبير عن العمق أو التجسيم أو الظل والنور ، وفى رسم النبات

بطريقة زخرفية اصطلاحية ، وفى تركيز العناية على الرسوم الآدمية دون سائر عناصر البيئة ودون مراعاة لأى تناسب بينها ، كما أن الفنان كان يهتم فى بعض الأحيان بصورة الشخص الرئيسى فى التصويرة سواء من حيث الحجم والثياب والزخرفة : فكان هذا الشخص يرسم أكبر من سائر الرسوم الآدمية فى التصويرة ، ويزخرف رداؤه وما يحمل أو يستعمل من أدوات بالزخارف الغنية . ومع ذلك فإن البعد عن التمثيل الواقعى كان يؤدى فى كثير من الأحيان إلى قوة التعبير التى تتميز به هذه المدرسة .

ومن مظاهر البعد عن التمثيل الواقعى أيضاً العناية برسم الهالات حول رءوس الأشخاص ولم تكن الهالة فى هذه الحالة ترمز إلى أى مظهر من مظاهر القداسة فيما عدا تصاوير المخطوطات المسيحية ، بل ربما كان المقصود منها هو جذب الأنظار إلى الرسم . ومن الطريف أن بعض التصاوير رسمت فيها هالات حول رءوس الطير .

وتتضح الروح الزخرفية فى التصاوير العربية فى استعمال الألوان الزاهية وتنسيقها بطريقة زخرفية دون اعتبار للواقع ، وفى تلوين الخلفية فى كثير من الأحيان بلون ذهبى . كما تكسى العمائر بزخارف نباتية وهندسية ، وكثيراً ما ترسم العناصر المختلفة كالمياه وسيقان الأشجار والصخور وطيات الثياب بطريقة زخرفية : إذ تشكل بخطوط متداخلة معقدة تشبه تجمع الديدان أو تكسر المياه .

وقد وصلتنا من مصر فى عصر المماليك مجموعة من المخطوطات المزوقة بحسب المدرسة العربية . وتمثل تصاوير هذه المخطوطات المملوكية أحدث مراحل المدرسة العربية وأطولها عمراً : ذلك أن المدارس العراقية التى تمثل الأفرع المهمة الأخرى من التصوير العربى قد عاقتها ظروف الغزو المغولى فى منتصف القرن ٧ هـ/١٣ م عن الازدهار ، بل إنه كان من نتيجة هذا الغزو وخضوع العراق وإيران لحكم المغول أن ظهرت فيهما مدرسة أخرى مغولية الطابع تختلف تماماً عن المدرسة العربية ، وإن استعارت منها بعض عناصرها . ولذلك تكاد تنعدم فى العراق بعد استيلاء المغول على بغداد فى سنة ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م التصاوير المرسومة بحسب تقاليد المدرسة العربية وتحل محلها المدرسة الإيرانية المغولية ثم التيمورية . ومنذ ذلك الوقت تحتل دولة المماليك مركز القيادة فى العالم الإسلامى بالنسبة لتزويق المخطوطات العربية .

والحق أن الظروف التاريخية المختلفة التى سبقت الإشارة إليها قد ساعدت على انتقال هذه المدرسة العربية إلى مصر ، وازدهارها فيها فى ذلك العصر .

ومن المعروف أن غزو المغول للعراق أدى إلى تخريب مراكز الحضارة والفن فى ذلك القطر وإلى هجرة كثير من الفنانين إلى الدولة الإسلامية التى استطاعت صد المغول ، والتى بعثت الخلافة الإسلامية التى قضوا عليها : وهى مصر . وليس من شك فى أن هؤلاء الفنانين الذين هاجروا إلى مصر قد أسهموا فى الحركة الفنية التى ازدهرت فيها تحت رعـــاية الإدارة



(شكل ٢٢ ) رنك أوشعار على مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من عمل محمد امكى (المكى) لسيف الدين الماس أميرحاجب الملك الناصر ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ٣١٥٤ ) ، مصر فى حوالى سنة ٧٣٠ هـ ( ١٣٣٨ م ) .

المملوكية ، وأنهم أحيوا فيها تقاليدهم الفنية فى معزل عن التأثير المغولى الذى أدى — كما أسلفنا — إلى تغيير أسلوب التصوير بعد ذلك فى العراق وإيران تغييراً جوهرياً بسبب المؤثرات المغولية والصينية . ولذلك ظلت المدرسة المملوكية من حيث خصائصها الرئيسية عربية الطابع .

ومع ذلك فإن المدرسة العربية المملوكية تتميز ببعض خصائص تفرقها عن باقى المدارس العربية الفرعية ، كما أن وجود هذه الخصائص فى تصاوير المخطوطات غير محددة النسبة يرجح إرجاعها إلى عصر المماليك .

وتتميز التصاوير العربية المملوكية بالمبالغة فى الطابع الزخرفى المتأنق والبعد عن الواقع : ويتضح هذا الطابع فى أن أسلوب رسومها المتقن ينم عن مهارة الرسام ، وقدرته على التحكم فى يده ، كما أن ما تشتمل عليه من وحدات زخرفية نباتية وهندسية تمثل المستوى الرفيع الذى بلغته الزخرفة فى عصر المماليك . ومن جهة أخرى يتجلى هذا الطابع الزخرفى فى تعمد رسم كثير من العناصر بهيئات زخرفية تكسوها أشكال مؤلفة من خطوط متداخلة معقدة ذات طابع معين ، وقد انتشرت هذه الطريقة فى التصاوير المملوكية بحيث رسمت بها فى كثير من الأحيان المياه وسيقان الأشجار والتلال ، وكسيت بها الثياب وأجسام بعض الحيوان والطير . وكانت هذه الأشكال ترسم فى كل مخطوطة بطريقة خاصة بها حتى أنه يمكن اتخاذها وسيلة للتعرف على التصاوير التى انفصلت عن مخطوطاتها وإرجاعها إلى مخطوطاتها الأصلية .

ويلاحظ أيضاً الطابع الزخرفي والبعد عن الواقع فى أسلوب التلوين فى التصاوير المملوكية العربية : إذ يكثر استخدام الخلفية المذهبة والتلوين بألوان فاقعة غير طبيعية ، وتنسيقها بطريقة زخرفية بعيدة عن الواقع ، دون مراعاة لتداخلها أو امتزاجها أو تدرجها .

وبالإضافة إلى ذلك تتميز التصوير المملوكية فى كثير من الحالات بالطابع الفخم البعيد عن الركاكة والبدائية ، وبعظمة التصميم وقوة تأثيره ، وبتبسيط العناصر والتقليل من عددها ، وبتكبير حجم الأشخاص والمبالغة فى تحويرهم والتقييد من حركاتهم وانفعالاتهم .

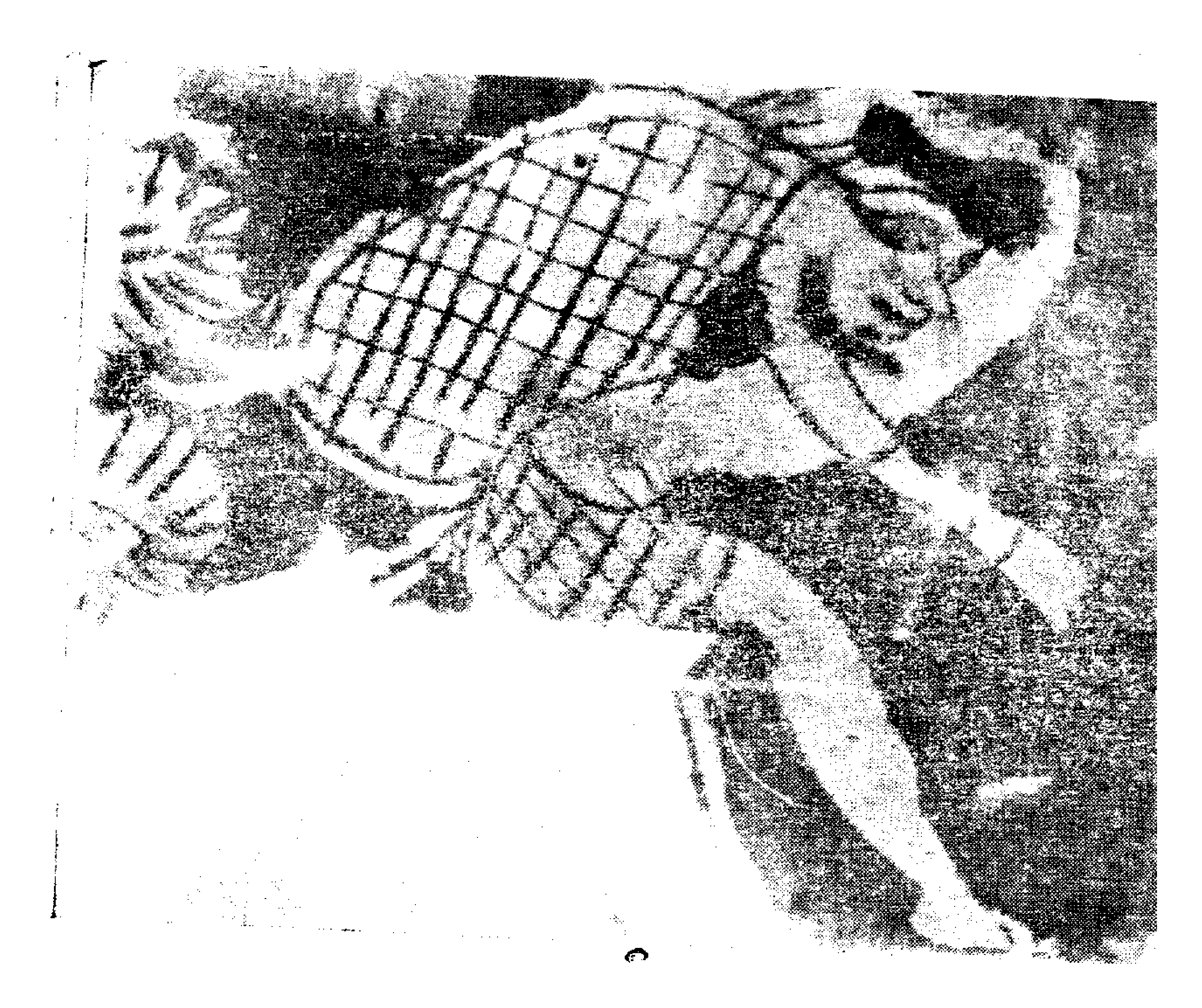
وفى بعض الأحيان يظهر فى التصاير المملوكية طابع تركى وذلك بحكم سيطرة العناصر التركية المملوكية . ويتضح هذا الطابع فى ملامح الوجوه ، وفى الزى ، وفى الأسلحة والمعدات الحربية التى تتمثل فيها . وفى أحيان أخرى تظهر سحن مغولية ؛ ويرجع ذلك إلى ظهور المغول على المسرح الإسلامى بصفة عامة ، وإلى وجود بعض العناصر المغولية بين صفوف المماليك أنفسهم . غير أنه من الملاحظ أن ظهور هذه الملامح العنصرية التركية والمغولية لم تغير من الطابع العربى الأساسى فى التصويرة المملوكية .

وفضلا عن هذه الخصائص الفنية التى تتميز بها تصاوير المخطوطات المملوكية يمكننا أن نحدد بعض قرائن تساعدنا على إرجاع المخطوطات المزوقة غير المحددة النسبة إلى عصر المماليك . ومن هذه القرائن أن تكون

المخطوطة مؤرخة بتاريخ يرجع إلى ما بعد منتصف القرن ٧ هـ/١٣ م : وهو تاريخ استيلاء المغول على بغداد ، وتخريبهم لمراكز الحضارة فى العراق ، وبالتالى نهاية المدرسة العربية فى هذا القطر ، وبداية المدرسة الإيرانية من مغولية ثم تيمورية ؛ ثم أن تكون المخطوطة مكتوبة باللغة العربية و ذلك تستبعد نسبتها إلى إيران حيث عادت اللغة الفارسية إلى الازدهار وصارت لغة الكتابة والتخاطب ؛ وأخيراً أن يكون الخط العربى فى المخطوطة بالأسلوب الشرقى المعروف فى الدولة المملوكية ، وليس بالأسلوب المغربى أو الأندلسى المستخدم فى شمال إفريقية والأندلس : إذ أن ذلك يستبعد نسبة المخطوطة إلى بلاد المغرب أو الأندلس : وهكذا إذا اجتمعت هذه الظروف يمكن أن تتخذ قرينة تساعد على نسبة المخطوطة إلى دولة المماليك ، لا سيما إذا كانت تصاويرها مرسومة حسب المدرسة العربية .

ولقد وصلنا عدد من المخطوطات المزوقة بالتصاوير بعضها مؤكد النسبة إلى دولة المماليك ، والبعض الآخر يمكن نسبته إليها على أساس مقارنة الأسلوب واستقراء القرائن .

وربما كانت أقدم المخطوطات المزوقة التى يجب أن تنسب إلى عصر المماليك مخطوطة من رسالة « دعوة الأطباء » المختار بن الحسن بن بطلان البغدادى ، محفوظة فى مكتبة الامبروزيانا فى ميلان (رقم A. 125 Inf. )نسخها محمد ابن قيصر الإسكندرى سنة ٦٧٢ هـ/ ١٢٧٣ م . وتشتمل هذه المخطوطة على إحدى عشرة تصويرة يتضح فيها جميعاً تقريباً زخرفة كل من الركنين



( شكل ٢٣ ) حمال ، صورة مطبوعة على قطعة من النسيج من مصر ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( رقم ٧٩٢٤ ) ، حوالى القرن ٨ — ٩ هـ ( ١٤ - ١٥ م ) .

العلويين برسم عقد تحلية فروع نباتية محورة متموجة ( شكل ١٤ ) . وعلى الرغم من وضوح طابع الزخرفة والتأنق والتنظيم فإن التصاوير مزودة بحيوية ممتعة . ومما يلفت النظر فى هذه التصاوير كسوة الثياب بالزخارف المتداخلة ذات العقد التى سبقت الإشارة إليها . والحق أن هذه الزخارف المتداخلة قد وجدت من قبل فى تصاوير مدرسة الموصل التى ترجع إلى النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣ م . كما أننا سبق أن لاحظنا وجود صلات فنية بين مصر ومنطقة الموصل فى العصر الأيوبى . ومن المسلم به أن هذه الصلات قد زادت بهجرة فنانى الموصل إلى دولة المماليك بعد غزو المغول .

وتشبه الزخارف المتداخلة المذكورة زخارف أخرى تكسو تصاوير مخطوطة من «مقامات الحريرى» غير مؤرخة محفوظة فى المتحف البريطانى (رقم Add. 22. 114 ) مما يرجح نسبة هذه المخطوطة إلى العصر نفسه تقريباً وتجمع تصاوير هذه المخطوطة بين طابعى الزخرفة والبساطة اللذين سبق أن أوضحنا أنهما من الخصائص التى تميز المخطوطات المملوكية بصفة عامة. كما يلاحظ أيضاً أن التصاوير تكاد تمثل المتن تمثيلا صادقاً . ويرجح بعض العلماء إرجاع هذه المخطوطة إلى حوالى سنة ١٣٠٠م[١] نظراً لارتباطها من حيث الأسلوب بمخطوطة أخرى من « مقامات الحريرى » محفوظة أيضاً بالمتحف البريطانى ( Or. 9718 ) من عمل شهاب الدين غازى بن

---

(١) Ettinghausen, *Arab Painting*, p. 147.

عبد الرحمن الدمشقى المتوفى سنة ٧١٠ هـ / ١٣١٠ م . ويتضح فى تصاوير هذه المخطوطة السيئة الحفظ بعض التأثيرات الموصلية .

وفى المتحف البريطانى أيضاً نسخة أخرى من الكتاب نفسه ( Add. 7293 ) تم نسخها فى أول ربيع الآخر سنة ٧٢٣ هـ الموافق ١٩ أبريل سنة ١٣٢٣ م ، وهى من غير شك ترجع إلى دولة المماليك . ومن الملاحظ أن تصاوير هذه المخطوطة لم يتم منها غير عدد قليل ، أما معظم التصاوير فبعضها لم يكمل تلوينه وتذهيبه ، وبعضها الآخر لا يشتمل إلا على خطوط محددة حمراء فقط ، كما أن بالمخطوطة كثيراً من المساحات الفارغة التى كانت قد تركت ثم رسم فيها فيما بعد صور أشجار وأغصان تمتد بعضها أحياناً إلى المتن نفسه . ومن المرجح أن بعض الصور فى المخطوطة رسمت فى وقت أحدث من تاريخ كتابة المخطوطة ، وذلك لأنها محددة بحبر أسود ، فى حين أن صور المخطوطة الأصلية تحدد بالحبر الأحمر الذى استعمل أيضاً فى رسم الإطار . ويلاحظ أن التصاوير الأصلية فى هذه المخطوطه أكثر إتقاناً من تصاوير المخطوطتين السابقتين ، كما يتضح فيها العناية برسوم العمائر ومحاولة التعبير عن العمق . ومن تصاوير هذه المخطوطة تصويرة تمثل بعض حوادث المقامة الأولى : إذ يشاهد أبو زيد السروجى بطل المقامات وهو يحتفل بأكل جدى مشوى ويشرب النبيذ وهو واقف . وقد نجح المصور فى التعبير عن الحركة ، كما برع فى رسم الزخارف الجميلة ، وفى استخدام درجات كثيرة مختلفة من الألوان .

ومن منتجات التصوير الرائعة التى ترجع إلى عصر المماليك مخطوطة

أخرى من مقامات الحريرى محفوظة بالمكتبة الأهلية فى فيينا ( رقم A.F. 9. ) انتهى من نسخها كاتبها أبو الفضل بن اسحق فى شهر رجب سنة ٧٣٤ هـ / ١٣٣٤ م ؛ وتضم المخطوطة ٦٩ تصويرة يحد كلا منها إطار عريض يشتمل على زخرفة عربية مورقة جميلة ( شكل ١٥ و ١٦ و١٧ )، وتمتاز التصاوير ببراعة التصميم ، وبالعناية بالرسوم الآدمية، والتركيز عليها ، والمهارة فى توزيعها ، وبغلبة الطابع الزخرفى ، واستخدام الخلفية المذهبة . وتشتمل هذه التصاوير على عناصر مختلفة : منها المغولية وتتضح فى السحن وبعض الثياب ، ومنها التركية وتتضح فى زى بعض الأشخاص.

ومما يلفت النظر فى تصاوير هذه المخطوطة الأساليب المختلفة التى اتبعها المصور فى زخرفة الثياب : ففى بعض الأحيان يزخرفها بالأشكال الهندسية أو الوحدات النباتية المحورة ولا سيما الزخرفة العربية المورقة المسماة بالأرابسك ، وفى أحيان أخرى يغطيها بالزخرفة المتداخلة المعقدة التى شاع استخدامها فى تصاوير هذا العصر . وتتخذ هذه الزخرفة هنا شكلا خاصاً بهذه المخطوطة .

وتمثل تصويرة فى هذه المخطوطة بعض حوادث المقامة التاسعة عشرة حين مرض أبو زيد السروجى وانقطع عن أصدقائه ، فذهب الحرث بن همام راوى المقامات مع اثنين من أصدقائه ليعودوه . ويشاهد فى هذه التصويرة أبو زيد راقداً على السرير ، وحوله أصدقاؤه الذين جاءوا يعودونه ، فى حين وقف ابنه عند رأسه ( شكل ١٧ ) . وقد وفق المصور فى توزيع الأشخاص والتركيز عليهم . كما اتضحت عنايته بالناحية



(شكل ٢٤) صور لأشخاص وحيوانات وطيور تؤلف كتابة عربية حول رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة عمل برسم طشت خاناه زين الدين كتبغا يقرأ منها الظفر بالأعداء، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ٤٤٦٣). مصر فى سنة ٦٩٣ هـ (١٢٩٣ — ١٢٩٤ م).

الزخرفية : فنرى السرير عليه الأشكال الهندسية ، والزخارف النباتية المحورة ، ونرى ثوب الرجل الواقف فى وسط الصورة تكسوه الزخرفة العربية المورقة ، أما ثوب الشيخ الواقف إلى اليمين ورداء الشاب إلى اليسار فيغطيهما نوع معين من الرسوم المحورة المؤلفة من الخطوط المتداخلة والعقد التى تعتبر من مميزات المخطوطة[1] .

وتتصل بأسلوب التصاوير فى المخطوطة السابقة اتصالا وثيقاً تصاوير مخطوطة أخرى من الكتاب نفسه محفوظة فى المكتبة البودليه فى أوكسفورد بانجلترا (Marsh 458) تم نسخها فى سنة ٧٣٨هـ/١٣٣٧م. (شكل ١٨) وتتمثل الأرض فى هذه التصاوير على هيئة أقواس ملتصقة بحافة الإطار السفلى ، وتخرج من هذه الأقواس نباتات مزهرة مرسومة بطريقة زخرفية تزركش خلفية التصاوير المذهبة وتؤلف مع الرسوم الآدمية والحيوانية وحدة زخرفية جميلة . وعلى الرغم من أن حركات الأشخاص هنا أكثر حيوية من المخطوطة السابقة فإن التحوير أكثر وضوحاً فى توحيد سحن الأشخاص ذات الطابع العربى ، وفى رسم الهالات الكاملة الاستدارة حول الرءوس ، وفى كسوة الثياب بالزخارف المتداخلة المعقدة التى فقدت هنا كل صلة بينها وبين طيات الثياب . ومع ذلك فمن المرجح أن المخطوطتين قد تم تزويقهما فى القاهرة : عاصمة الدولة نظراً لما تتميزان به من طابع الفخامة والعظمة ، وقوة التأثير .

---

(١) حسن الباشا : أبو زيد السروجى بين الأدب والفن ، المجلة العدد ١٧ صفحة ٤٦ .

وإلى جانب مخطوطات مقامات الحريرى ينسب إلى عصر المماليك بعض مخطوطات مزوقة من كتاب « كليلة ودمنة » . ونظراً إلى أن هذا الكتاب يشتمل على قصص واعظة تدور حول الحيوان وترد على لسانه فإن تصاويره تمثل فى معظم الأحيان حيوانات وطيوراً .

وقد وصلنا من عصر المماليك مخطوطة مؤرخة من هذا الكتاب فى المكتبة البودليه فى أوكسفورد فى انجلترا ( رقم Pococke 400 ) أتمها محمد بن أحمد[1] فى سنة ٧٥٤/ ١٣٥٤م ، وتضم هذه المخطوطة ٧٦ تصويرة . ويتمثل فى تصاوير هذه المخطوطة أسلوب التصوير المملوكى : إذ تأخذ العناصر المختلفة من مياه وصخور وأشجار وغير ذلك أشكالا محورة بعيدة عن مظاهرها الحقيقية ، كما تكسى كل منها بوحدات زخرفية متكررة قريبة الشبه من الزخارف المتداخلة التى تكسو الثياب فى المخطوطات المملوكية السابقة . ومن جهة أخرى يلاحظ أن صور الحيوان يسودها الجمود ، ولو أن وجوهها فى بعض الأحيان تبدو معبرة .

ويمكن أن نضم إلى هذه المخطوطة المؤرخة مخطوطة أخرى من الكتاب نفسه محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس ( رقم arabe 3467 ) نظراً للتشابه الواضح بين تصاويرها : إذ ترسم الأرض فى كلتا المخطوطتين على هيئة خط يتألف من أوراق شجر محورة ومدمجة ، كما تتفق المخطوطتان فى طريقة رسم العناصر الطبيعية المختلفة ولا سيما طريقة رسم

---

(١) الدكتور جمال محمد محرز : التصوير الإسلامى ومدارسه القاهرة صفحة ٤٠ .

المياه ، وفى رسم التصاوير دون إطار ، وفى التشابه بين بعض صورها . وقد أضيف فيما بعد إلى تصاوير هذه المخطوطة الأصلية البالغ عددها ٩٧ تصويرة ثلاث تصاوير حديثة .

ونظراً لما تتميز به تصاوير هذه المخطوطة من حيوية أقوى من المخطوطة السابقة ، ولما يوجد من تشابه بين رسومها الآدمية وبين رسوم مخطوطات مقامات الحريرى السابقة فإننا نستطيع أن ننسب هذه المخطوطة إلى تاريخ أحدث قليلا من تاريخ المخطوطة المؤرخة : أى إلى حوالى الربع الثانى من القرن ٨هـ / ١٤م .

وتتميز تصاوير المخطوطة باستخدام الألوان الزخرفية المشبعة ، وبقرب صور الحيوان والطير من الطبيعة ، والمهارة فى التعبير عن طبيعتها. أما الرسوم الآدمية فذات طابع عربى ، ويحيط برءوسها هالات ، ويلتف حول أعضادها عصابات .

ومن التصاوير التى تشتمل على رسوم آدمية فى هـذه المخطوطة تصويرة تمثل « الباز يفقأ عين البازيار » . ويشاهد فيها البازيار نائماً متكئاً على مرفقه ، وقد طار الباز بالقرب منه ،وأخذ ينقر رأسه ، فى حين يرفع رجل ملتح عصاه ليهوى بها على الطائر ،وتقف خلفه سيدة ترفع يديها أمامها ، ويجلس عند قدمى البازيار رجل آخر له لحية . وعلى الرغم من أن



(شكل ٢٥) جزء من الكتابة الموجودة على ورقة الشمعدان السابق لتقرأ منه كلمة الأعداء

التصويرة يسودها شيء من الجمود المعروف فى المدرسة المملوكة بصفة عامة فإن رسم الباز متقن وقريب من الطبيعة . ومن الملاحظ أن ثياب كل من البازيار والرجل القاعد عند قدميه والسيدة الواقفة تكسوها رسوم زخرفية متداخلة معقدة تمثل الطيات ، وهى ممثلة بطريقة خاصة يمكن اعتبارها من خصائص المخطوطة نفسها . أما الرجل الذى يرفع العصا ليضرب الباز فتكسو ثوبه زخارف هندسية [١] .

ومن تصاوير المخطوطة التى يقتصر فيها على الصور الحيوانية تصويرة تمثل قصة الفيل والأرنب عند عين القمر ، وكيف أن الأرنب خدعت ملك الفيلة حين زعمت له أن القمر هو مالك العين وأنه ينهاه عن الشرب منها ، ثم صحبته فى ليلة قمراء إلى العين ، وأرته خيال القمر فيها وطلبت منه أن يغتسل من الماء ، فلما أدخل خرطومه فى الماء تحرك الخيال فخيل للفيل أن القمر يرتعد غضباً فاعتذر إليه وانصرف .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تشبه تماماً تصويرة تمثل الموضوع نفسه فى مخطوطة كتاب كليلة ودمنة المؤرخة فى اوكسفورد مما يؤكد الصلة الوثيقة بينهما [٢] ، غير أن التصويرة المؤرخة تمتاز باشتمالها على رسم

---

(١) دكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الاسلامى ، مجلد سومر ، المجلد ١١ ، الجزء ١ ، شكل ١٧ ج .

(٢) قارن مثلا .Arab Palting, p. 154 ومدرسة بغداد فى التصوير شكل ١٧ ب

قوس يمثل السماء ، داخله رسم دائرة مذهبة تمثل القمر مما يرجح نسبة مخطوطة باريس إلى عصر أقدم كما أسلفنا .

ومن المخطوطات المزوقة بالتصاوير التي تتصل بالحيوان، وفي الوقت نفسه ترتبط بمخطوطتي كليلة ودمنة السابقتين ، ومن ثم تنسب إلى عصر المماليك ، مخطوطة مؤرخة من كتاب « منافع الحيوان » محفوظة في الاسكوريال بأسبانيا نسخها محمد بن الدريهم الموصلي في سنة ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م [١] ، ويلاحظ أن صور الحيوان والطير في هذه المخطوطة يكسوها أحيانا الزخارف الاصطلاحية المتداخلة التي شاع استخدامها في التصاوير المملوكية لزخرفة الثياب والعناصر المختلفة من صخور ومياه وأشجار .

ومن هذه المخطوطات أيضاً نسخة من كتاب « الحيوان » للجاحظ محفوظة في مكتبة الأمبروزيانا في ميلان ( رقم/ A.R.A.F.D. 140 Inf. ) وتنسب إلى حوالي منتصف القرن ٨ هـ — ١٤ م ، وتمتاز صورها برسم الأشياء المختلفة بأشكال اصطلاحية محورة .

ويمكن أن نضيف إلى هذه المخطوطات نسخة غير كاملة من كتاب « عجائب المخلوقات » للقزويني بمجموعة السيدة زره هومان في برلين وتضم هذه المخطوطة مجموعة كبيرة من التصاوير تمثل الحيوان والطير ،

---

(١) Gazettes des Beaux Arts, 1935, 14, pp. 235-248.

فضلا عن كائنات خرافية ورموز فلكية . ومن الملاحظ أن معظم صور الحيوان والطير مرسومة بإتقان وأسلوب واقعى ، كما تمتاز صور الكائنات الخرافية بجمالها .

وينسب أيضاً إلى عصر المماليك مجموعة من نسخ كتاب « الحيل الجامع بين العلم والعمل » لابن الرزاز الجزرى . وأقدم هذه النسخ التى ترجع إلى عصر المماليك نسخة مؤرخة بسنة ٧١٥ هـ / ١٣١٥م موزعة بين مجموعة كيفوركيان ومتحف فرير فى واشنطون والمتروبوليتان .

وفى مكتبة أيا صوفيا فى اسطنبول مخطوطة مؤرخة من هذا الكتاب قام بنسخها فى القاهرة محمد بن أحمد فى سنة ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م لأحد أمراء المماليك ( شكل ١٩ ) .

وتتضح فى تصاوير هاتين المخطوطتين الخصائص الفنية المعروفة التى تتميز بها المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى آمد أو ديار بكر ، ويرجع ذلك إلى أن تصاوير مخطوطات الحيل تتشابه فى أسلوبها لأنها نقلت بدقة عن المخطوطة الأصلية التى كتبها الجزرى فى آمد .

وعلى الرغم من أنه يبدو أن التصوير أصيب بنكسة فى القرن ٩ هـ / ١٥ م بعد ازدهاره العظيم فى القرن ٨ هـ / ١٤ م فقد وصلنا من أواخر عصر المماليك مخطوطة مؤرخة من الكتاب نفسه محفوظة فى اكسفورد ( Gravely 27. ) تم نسخها فى القاهرة فى سنة ٨٩١ هـ / ١٤٨٦ م .

وينسب إلى القرن ٩ هـ / ١٥ م أيضاً خمس تصاوير من مخطوطة فى ألعاب الفروسية ( شكل ٢٠ ) : ثلاثة منها فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ١٨٠١٩ — ١٨٠٢١ ) ، واثنتان فى مجموعة شريف صبرى . وتمثل التصاوير رجالا يتبارزون بالعصى إما راجلين أو على ظهور الخيل ، كما توضح طرقاً وألعاباً أخرى ترد فى متن الكتاب. ومن الملاحظ أن التصاوير لا يحدها إطار ، وليس لها أرضية أو خلفية ، كما أن بعض الصور غير كامل . وقد رسم المصور الخيل بأسلوب قريب من الطبيعة على عكس الرسوم الآدمية المحورة ، غير أنه استطاع أن يعبر عن الحركة . وتذكرنا بعض هـذه التصاوير بصور تمثل الموضوع نفسه على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ( متحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٤٥١٦ ) وعلى الأخشاب الفاطمية ( المتحف نفسه سجل رقم ٣٤٦٩ ) .

وبالإضافة إلى الكتب العلمية والأدبية وصلنا بعض كتب عربية تتصل بالديانة المسيحية ومزوقة بالتصاوير حسب تقاليد المدرسة العربية المملوكية . وفى المتحف القبطى بالقاهرة مخطوطة من كتاب « الرسائل وأعمال الرسل » كتبها غبريال الراهب فى سنة ٩٦٦ للشهداء الموافقة سنة ٦٤٩ هـ / ١٢٥٠ م . وتضم المخطوطة مجموعة من التصاوير ذات الموضوعات الدينية المسيحية[1] . وعلى الرغم من أنها تشتمل على بعض الملامح البيزنطية فإن الطابع العام لها — فضلا عن زخارفها العربية الصرفة — تمثل أسلوب المدرسة العربية الأيوبية المملوكية .

---

(١) دكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية شكل ٨٩٦ .

وإلى جانب المخطوطات يتمثل التصوير المملوكى فى بعض أنواع الفنون التطبيقية مثل الخزف والزجاج والمعادن والمنسوجات .

وتعتبر الصور على الخزف المملوكى قليلة إذا قورنت بمثيلتها على الخزف الفاطمى ، كما تقل جداً الرسوم الآدمية .

ومن الأنواع الخزفية المشهورة فى عصر المماليك الخزف ذو الزخارف المرسومة تحت الدهان الذى تندر فيه الرسوم الآدمية ، وتكثر رسوم النبات والحيوان والطير فضلا عن الكتابات النسخية والزخارف الهندسية .

وفى مجموعة الكونتيسة دى بهاج فى باريس قدر من ذلك الخزف[1] ، تتألف زخارفها من رسوم طير تمتزج برسوم أوراق نباتية شاع تمثيلها فى الخزف المملوكى ذى الزخارف المرسومة تحت الطلاء ، وفى الوقت نفسه ذات صلة وثيقة بالوريقات التى تزخرف الخزف الإيرانى المصنوع فى سلطاناباد . ويمتاز رسم الطير بالمظهر القريب من الطبيعة ، غير أن تفاصيله المختلفة — كالريش — رسمت بطريقة زخرفية .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة إناء من الخزف (سجل رقم ٥٧٠٧ ) تتألف زخارفه من صورة غزال على أرضية من الفروع النباتية والزهور والوريقات المحورة ( شكل ٢١ ) . ومن الملاحظ أن هذه الرسوم من نباتية وحيوانية قريبة الصلة من زخارف الخزف المنسوب إلى سلطاناباد من العصر نفسه ؛ غير أن رسم الغزال على التحفة المملوكية يتميز برقة الخطوط ورشاقة الأعضاء .

---

(١) المرجع نفسه شكل ١٨٣ .

هذا وقد وصلتنا أسماء مجموعة كبيرة من الخزافين فى هذا العصر ومن أشهرهم غيبى بن التوريزى الذى وصلنا من إنتاجه رسوم آدمية قليلة على الخزف ترجع إلى حوالى منتصف القرن ٨ هـ / ١٤ م ؛ وهـذه تتميز بالسحنة والملابس ذات الطـابع الصينى . ومن الملاحظ أن إنتاج هـذا الخزاف يتصل عموماً بالفضار الصينى أو البورسلين .

وقد شاع على الخزف المملوكى — شأنه شأن غيره من تحف المواد الأخرى المملوكية — تمثيل الرنوك أو الشعارات بأشـكالها المختلفة من حيوانية ونباتية وغير ذلك من الأدوات . ويغلب على رسوم الرنوك — بطبيعة الحال — الطابع الاصطلاحى الرمزى الخالى من الحيوية والحركة كما تتميز بالألوان الزخرفية .

وتـكثر رسوم الرنوك بصفة خاصة على نوع معين من الخزف كثر استخدامه فى عصر المماليك وهو الفخار المطلى وتتألف زخارف هذا النوع من الخزف عادة من كتابات عربية نسخية وزخارف هندسية ونباتية محورة ومع ذلك فقد وصلنا تحف من هذا الخزف عليها صور آدمية وحيوانية ، بعضها يمثل مناظر مختلفة من الحيـاة اليومية : كمناظر العمل والصيد والشراب والطرب . ومن أمثلة ذلك قطعة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ١٨٩٦٧ ) عليها صورة تمثل بحاراً يمسك برساة قاربه ، وأخرى بالمتحف نفسه ( سجل رقم ١٤١٣٤ ) تمثل أحد مناظر الصيد .

ويتفق مع الخزف المطلى بالمينا من حيث أسـلوب الزخرفة الزجاج

المملوكى المموه بالمينا الذى شاع استخدامه فى هذا العصر ، ووصلتنا منه روائع فنية من المشكاوات والقنينات والكئوس وغيرها ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ببعض قطع من الزجاج المملوكى تشتمل على رسوم آدمية . ومن صناع الزجاج المشهورين فى هذا العصر على بن محمد امكى أو المكى . وقد وصلنا بعض أعماله ؛ ومن أمثلتها مشكاة جميلة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ٣١٥٤ ) باسم سيف الدين الماس أمير حاجب الملك الناصر ، وترجع إلى حوالى سنة ٧٣٠هـ / ١٣٣٠ م ويوجد عليها صورة رنك ( شكل ٢٢ ) .

ومن الفنون التطبيقية المملوكية التى زخرفت منتجاتها بالصور المنسوجات الحريرية التى كثيراً ما كانت تزخرف بالوحدة الزخرفية المعروفة باسم شجرة الحياة ، وقد ظهرت فى مصر من قبل عصر المماليك كما أسلفنا . وتتألف هذه الزخرفة من شجرة محورة يحف بها حيوانان أو طائران متماثلان إما فى تقابل أو تدابر . وعلى عكس أسلوب رسم الشجرة المحورة يتسم رسم الطيور والحيوانات بالقرب من الطبيعة ، وبالتعبير عن الحركة ، وإن لم يخل من تنسيق زخرفى .

وبالإضافة إلى هذه الوحدة الزخرفية ظهر على النسيج المملوكى أنواع أخرى من صور الكائنات الحية . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من نسيج الحرير المصرى باسم السلطان الملك الناصر ( سجل رقم ٥٨٧٢ ) تشتمل على شريط فيه رسوم شجيرات مورقة يفصل

كلا منها عن الأخرى صورة فهد يطارد غزالا . والصور هنا مملوءة بالحيوية والحركة ، رغم ما فى رسمها من تحوير وطابع زخرفى .

وفى المتحف نفسه قطعة نسيج عليها زخرفة مطبوعة ( سجل رقم ٧٩٢٤ ) ربما من صناعة مصر فى القرن ٨ — ٩هـ / ١٤ — ١٥م ( شكل ٢٣ ) . وتمثل زخرفتها حمالا يمشى بخطوات واسعة وئيدة وقد إثاقل إلى الأرض تحت حمل وضعه على ظهره . ومما يلفت النظر فيها أن الحمال عارى الجسد فيما عدا سروالا قصيراً غطى بزخرفة من خطوط متقاطعة تشبه زخرفة الحمل نفسه ، كما يلاحظ الأنف المدبب ووضع الرأس والذراعين غير الطبيعى . وتذكرنا هذه الصورة بأخرى مماثلة لها على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى مجموعة أراكيل نوبار ، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[1] .

وإذا كانت الصور الفاطمية أكثر إتقانا فى الرسم وأقرب إلى الطبيعة والواقع ، فإن الصورة المملوكة تمتاز بقوة التعبير والتأثير .

وفى عصر المماليك استخدم التصوير فى زخرفة منتجات نوع آخر من الفنون التطبيقية : ونقصد بذلك التحف المعدنية من مكفتة وغير مكفتة وقد اتخذت رسوم الكائنات الحية فى كل من النوعين طريقة خاصة مميزة .

---

(١) عبد الرءوف على يوسف : الرسوم الآدمية على الخزف المصرى فى العصر الإسلامى ، المجلة العدد ٢١ ، صفحة ٧٨ شكل ٨ و ٩ .

وقد ازدهر فى عصر المماليك فن تكفيت المعادن الذى عرف فى الموصل وفى شرقى إيران منذ القرن ٦هـ/١٢م ، ووصلتنا تحف منه ترجع إلى عصر الأيوبيين .

وقد ساعد على ازدهار هذا الفن قدوم صناعته إلى مصر أمام غزو المغول الذى اجتاح مراكزه فى القرن ٧هـ/١٣م . وقد وصلتنا أسماء بعض الصناع الذين زاولوا عملهم فى مصر . ومن أشهر هؤلاء محمد بن سنقر البغدادى الذى صنع كرسى الناصر محمد بن قلاوون فى سنة ٧٢٨هـ/١٣٢٨م وقد حلاه برسوم جميلة : من ضمنها رسوم البط إشارة إلى اسم « قلاوون » وهو بمعنى « البط » فى اللغة التركية القديمة . وهذا الكرسى من كنوز متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ١٣٩ ).

وقد كانت التحف النحاسية أو البرونزية فى هذا العصر تكفت رسومها فى كثير من الأحيان بالفضة والذهب . وكانت هذه الرسوم تمثل زخارف نباتية وهندسية وكتابية وحيوانية بالإضافة إلى مناظر صيد أو فروسية داخل مناطق مختلفة الأشكال .

وفى متحف برلين محبرة من النحاس المكفت بالفضة ترجع إلى القرن ٧هـ/١٣م يتألف أهم زخارفها المكفتة بالفضة من شريط أوسط عريض يشتمل على مناطق مستديرة فى كل منها منظر صيد ، وبينها رسوم دقيقة تمثل حيوانات وطيوراً على أرضية من الرسوم النباتية . وقد وفق الفنان فى توزيع عناصره فى المناطق ، وفى الربط بين رسوم الحيوان

والطير وبين الزخارف النباتية بحيث بدت جميعها أجزاء غير متنافرة في وحدة زخرفية متكاملة[1] .

هذا وقد تمثلت صور الكائنات الحية على التحف المعدنية المكفتة بالفضة والذهب أيضاً بطريقة أخرى فريدة في نوعها : وهي تشكيل حروف الكتابات التي تزخرفها على هيئة كائنات حية آدمية وحيوانية . ومن المرجح أن هذا الأسلوب من الزخرفة على التحف المعدنية المكفتة قد جاء إلى مصر من الموصل أو شرقي إيران

غير أنه من الملاحظ أن فكرة تشكيل الحروف الهجائية على هيئة كائنات حية نبعت في مصر . ولن نذهب بعيداً إلى اللغة الهيروغليفية ، ولكن يكفي أن نشير إلى المخطوطات المصرية المكتوبة باللغة القبطية على الرق التي سبقت الإشارة إليها والتي ترجع إلى القرون الإسلامية التي زخرفت فيها بعض الحروف الأولى بصور مختلفة من بينها رسوم نباتية عربية ورسوم حيوانية وآدمية . ومن المعتقد أن هذا الأسلوب في زخرفة الحروف الهجائية قد انتقل على يد المصريين إلى الايرانديين والأرمن .

وليس من المستبعد أن يكون صناع المعادن المسلمون في شمال العراق

---

(١) دكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية شكل ٥١١ .

وإيران قد تأثروا بالكتابة الأرمنية التى كانت تشكل أحياناً على هيئة كائنات حية[١] .

ومهما يكن من شىء فقد بلغ هذا الأسلوب من الزخرفة على التحف المعدنية المكفتة أوج ازدهاره وتطوره فى مصر فى عصر المماليك : إذ كانت الصور التى تمثل الحروف الهجائية فى العادة من قبل يسودها الجمود ويقتصر فيها غالباً على تشكيل رءوس المستقيمات فقط على هيئة رءوس آدمية ، أما فى مصر فقد تطورت الزخارف بحيث صارت الكتابة بأجمعها تتألف من صور كائنات حية : فصارت الألفات واللامات تأخذ شكل صور آدمية كاملة فى حين كانت باقى الحروف تشكل على هيئة طيور وحيوانات وآدميين .

ويتمثل هذا النوع من الصور على رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ٤٤٦٣ ) عمل برسم طشت خاناه المقر العالى المولوى الزينى زين الدين كتبغا المنصورى الأشرفى فى سنة ٦٩٣ هـ / ١٢٩٣ م . ويزخرف هذه التحفة شريطان من الكتابة المكفتة بالفضة : أحدهما بالخط النسخ المملوكى ويلف حول جسم الفوهة والآخر بالحروف المشكلة على هيئة كائنات حية ويلف حول الرقبة ( شكل ٢٤ و٢٥ وصورة الغلاف ) .

وفى حين تفيد الكتابة النسخية فى نسبة الشمعدان إلى كتبغا فإن

---

(١) Hassan El-Basha, *A Masterpiece of Islamic Art, A Brass Candlestick*, *Minbar Al-Islam*, October 1962, II, 4, pp. 21-27.

الكتابة المشكلة على هيئة كائنات حية تساعد على تأريخ التحفة ، وفى الوقت نفسه تبهرنا بجمالها وغرابتها . ويتألف هذا النص من حروف شكلت على هيئة آدميين وحيوانات وطيور . وتمثل الأشكال الآدمية جنوداً محاربين تحيط برءوسهم هالات ، وقد تسلحوا بمختلف الأسلحة من سيوف ورماح ودروع وأقواس وسهام ، وفى حركات وأوضاع مختلفة كالهجوم والدفاع والضرب والصد . أما رسوم الطيور والحيوانات فقد تشابكت وتداخلت معا بحيث تؤلف أشكال الحروف العربية المختلفة . ويلاحظ أن الصور تبدو فى حركة ومزودة بالحيوية ، على الرغم من تحويرها ، واقتطاع بعض أجزائها فى كثير من الأحيان ، ويرجع ذلك إلى تنوع الحركات والأوضاع ، وإلى تناسب الأجزاء وانسياب الخطوط[1] .

هذا وقد سبقت الإشارة إلى أن صناع المعادن قد استخدموا فى زخرفة التحف المعدنية بالصور فى بعض الأحيان أسلوباً يعتبر خاصاً بهم إلى حد ما : ونعنى بذلك تشكيل التحفة المعدنية نفسها على هيئة كائنات حية تتداخل مع زخارف أخرى نباتية بحيث يصعب عند النظرة الأولى ملاحظة الأشكال الحيوانية . وعلى الرغم من أن هذا النوع من الزخرفة قد يدخل ضمن النحت فلا بأس من الإشارة هنا إلى باب خشبى مصفح بالنحاس من مصر فى القرن ٧هـ / ١٣م محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( سجل رقم ٢٣٨٩ ) باسم الأمير شمس الدين سنقر الطويل

---

(١) حسن الباشا : دراسة أثرية حول رقبة شمعدان ، المجلة العدد ١٤ ، فبراير ١٩٥٨ ، صفحة ٨٩ — ٩٥ .

المنصورى اتخذت زخارفه النحاسية المخرمة صور طيور وحيوانات مختلفة متداخلة فى أفرع نباتية محورة تؤلف معها وحدة زخرفية متكاملة .

وبعد فإن الدولة المملوكية بعاصمتها القاهرة كانت الملاذ الأخير والحصن الحصين للتصوير العربى لا سيما بعد أن قضى عليه المغول فى إيران والعراق . وإذا كان التصوير لم ينتشر فى منتجات الفنون التطبيقية إلى المدى الذى بلغه فى العصر الفاطمى فإن المخطوطات المزوقة التى وصلتنا تشهد بما حققه هذا الفن فى عصر المماليك من تقدم وازدهار ، كما تعكس فى الوقت نفسه عظمة مصر وما وصلته من قوة ورخاء وتحضر .

غير أنه نحو نهاية القرن ٩ هـ / ١٥ م أخذت الدولة المملوكية ينتابها الضعف والركود والاضمحلال بسبب سوء الحكم وجور الحكام وقد بلغ الضعف أقصاه بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح فى سنة ٩٠٣هـ/١٤٩٧م ، وتدهور موارد التجارة المملوكية ، وبذلك أصبحت الدولة المملوكية فريسة منهوكة القوى أمام الدولة التركية العثمانية الناهضة.

# الفصل الخامس

## النكسة الفنية تحت الحكم العثمانى

كان فتح الأتراك العثمانيين لمصر فى سنة ٩٢٢ هـ / ١٥١٧ م بداية عصر احتلال ذاقت فيه مصر الأمرين . وقد أدى ذلك إلى اضمحلال التصوير العربى — شأنه فى ذلك شأن سائر الفنون المصرية التى خنقها الحكم العثمانى الفاسد من جهة ، وطغت عليها الفنون التركية العثمانية الدخيلة من جهة أخرى . ومن المعروف أن السلطان سليم العثمانى جرد مصر من خيرة فنانيها ومهرة صناعها ، كما سلبها ذخائرها وكنوزها الفنية ليتخم بها عاصمته استنبول . ولم يكن التصوير العربى الذى ازدهر فى عصر المماليك بقادر على أن يستمر فى ظل الاحتلال العثمانى الغاشم فترة طويلة محتفظاً بمكانته ، لا سيما وأنه كان قد أخذ ينتكس فى نهاية عصر المماليك .

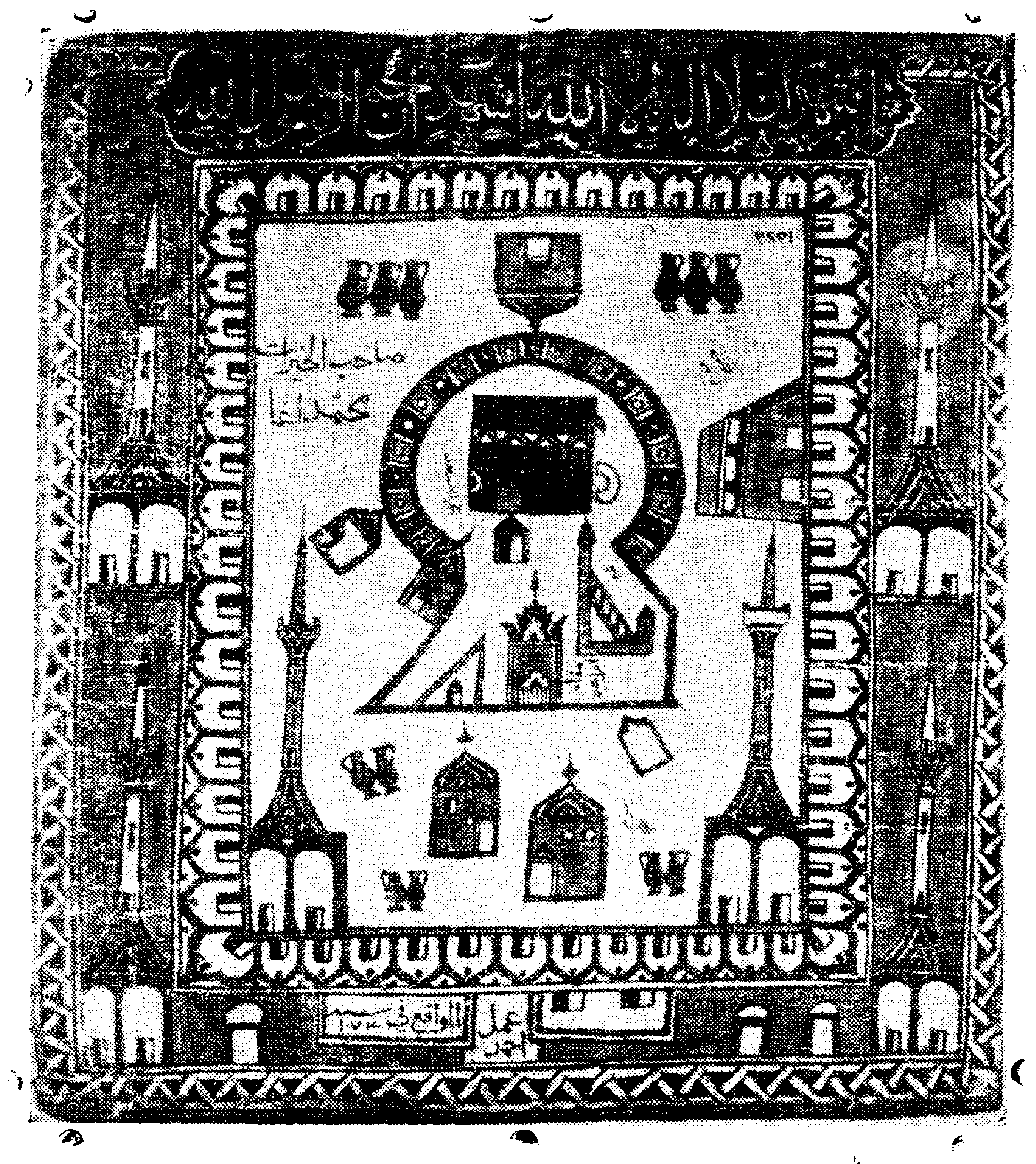
ومع ذلك فقد استطاع التصوير العربى — بفضل الروح العربية المتأصلة فى الأمة المصرية — أن ينتعش بعض الوقت رغم استيلاء العثمانيين على مصر ، كما تشهد بذلك بعض المخطوطات المزوقة التى وصلتنا من تلك الفترة .

وفى مكتبة طوبقا بوسراى فى اسطنبول مخطوطة مزوقة من كتاب «قانون الدنيا وعجائبها» للشيخ أحمد المصرى (Revan 1638) مؤرخة بسنة ٩٧٠ هـ / ١٥٦٣ م . وعلى الرغم من أن تصاوير هذه المخطوطة تشتمل على مزيج من تأثيرات كثيرة فإن الطابع العربى فيها شديد الوضوح غير أن التصاوير تنم عن روح شعبية تتجلى فى التناول المباشر للموضوع ، والاقتصار على الأساسيات ، وتوزيع العناصر على سطح التصويرة ، وملء جميع الفراغات بلفائف ، وغلبة الروح الزخرفية . ومع ذلك فإن هذه التصاوير لا تخلو من براعة فى التصميم لولاها لأصبحت من قبيل الفن الشعبى .

وفى مكتبة رضا رامبور مخطوطة عربية من كتاب « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » للقزوينى نسخت فى سنة ٩٧٩ هـ / ١٥٧٢ م[١] تدل خصائصها الفنية والقرائن التاريخية على أنها ترجع إلى مصر فى هذا العهد . وتتفق تصاوير هذه المخطوطة مع المخطوطة السابقة من حيث اشتمالها على مزيج من ملامح مختلفة ، غير أن الطابع العربى هنا أكثر وضوحاً ، كما أنها أقرب إلى الأسلوب الفنى الراقى . والحق أن تصاوير هذه المخطوطة تعتبر من روائع التصوير العربى فى ذلك العصر .

---

(١) دكتور صلاح الدين المنجد : مخطوطة مصورة من عجائب المخلوقات للقزوينى ، المجلة العدد ٣ ، مارس ١٩٥٧ ، صفحة ٢٦ — ٣١ .




( شكل ٢٦ ) الكعبة المعظمة ، صورة على لوح من القاشانى عمل أحمد . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( رقم ٣٢٥١ ) ، مصر فى سنة ١٠٧٤هـ .

وبالإضافة إلى ذلك وصلتنا من هذا العصر مخطوطات عربية تتصل بالديانة المسيحية وتشتمل على تصاوير مرسومة بحسب التقاليد العربية .
وفى المتحف القبطى بالقاهرة نسخة من مخطوطة دينية مسيحية بنهرين أحدهما باللغة العربية والآخر باللغة القبطية ، وهى محلاة بالتذهيب والتلوين ومؤرخة بسنة ١٢٤٢ للشهداء الموافقة ١٠٤٥ هـ / ١٦٣٥ م ، وكانت وقف كنيسة العذراء بحارة زويلة بالقاهرة . ويزخرف أعالى صفحات المخطوطة صلبان تشتمل أذرعها على رسوم عربية مورقة ( أرابسك ) ، وفى الهوامش الخارجية رسمت حيوانات وطيور بأسلوب محور .

وفى المتحف نفسه وثيقة عربية على الورق بتقليد المعلم جرجس أبو جوهرى نظارة دير الملاك القبلى من قبل الأنبا يؤنس (١٠٧) بتاريخ ٧ مسرى سنة ١٤٨٩ للشهداء الموافق ١١٧٨ هـ / ١٧٧٣ م ( سجل رقم ٤١٤٤ ) . ويزخرف هذا التقليد صورة صليبين ومحراب ووردة زخرفية ، بالإضافة إلى صورة ميخائيل .

وإذا استثنينا مخطوطات الكتب العلمية التى وصلتنا من هذا العصر والتى لا تدخل رسومها ضمن التصوير الفنى رغم ما فيها من طابع زخرفى : مثل كتب الجغرافية والطب فإن معظم ما وصلنا حتى الآن من مخطوطات مزوقة بالتصاوير تعتبر من قبيل الفن الشعبى فى النصف الثانى من العهد العثمانى .

وفى المكتبة العامة فى ميونخ مخطوطة من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى ربما ترجع إلى القرن ١٢ هـ / ١٨ م (C. arab 463)، ويتضح فى تصاويرها امتزاج الطابع التركى بالطابع العربى مع ميل واضح نحو الفن الشعبى . ومن الملاحظ أن بعض تصاوير هذه المخطوطة التى يغلب عليها الطابع الشعبى والريفى تذكرنا بممسوخات الفن الحديث .

وفى الخزانة التيمورية مخطوطة من كتاب «عيون الحقائق وإيضاح الطرائق» (سجل رقم ١٦٨ غيبيات بالتيمورية) كتبت سنة ١٠٨٣هـ/ ١٦٧٢ م ؛ وتشتمل تصاوير هذه المخطوطة على رسوم آدمية وحيوانية وطيور وحشرات ، بالإضافة إلى رسوم كائنات خرافية . وتتميز هذه الصور بالبساطة والإتقان رغم ما فيها من طابع شعبى صريح .

وفى المكتبة ذاتها مخطوطة من كتاب الدر المنظم المسمى بالجفر الصغير لابن طلحة مؤرخة بسنة ١٢٧٧ هـ / ١٨٦٠ م[١] ، وتشتمل على صور آدمية كثيرة متقنة الرسوم والتلوين ، غير أنها تدخل ضمن الفن الشعبى أو البدائى .

وبالإضافة إلى ذلك وصلنا كثير من الكتب المزوقة بأسلوب شعبى تتعلق بالسحر والتنجيم والرمل : نذكر منها على سبيل المثال مخطوطة عن التنجيم بدون عنوان محفوظة بدار الكتب المصرية ترجع

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٤٤ و١٨٥ .

إلى هذا العصر ، وتشتمل على صورة تمثل البروج وتنبؤاتها[١] . ولا تخلو رسوم هذه المخطوطة من طابع الجدة والبراعة فى التناول المباشر للموضوع، ومحاولة التنسيق بين العناصر المختلفة ؛ غير أنها ذات طابع شعبي يتضح فى حرص المصور على ملء الفراغات بين الأشكال بأفرع نباتية مورقة ، وفى توزيع العناصر على السطح دون أن يخفى أى عنصر آخر ، وفى الرسم الركيك ، وفى تمثيل أشخاص ناقصة الأعضاء وبنسب غير طبيعية .

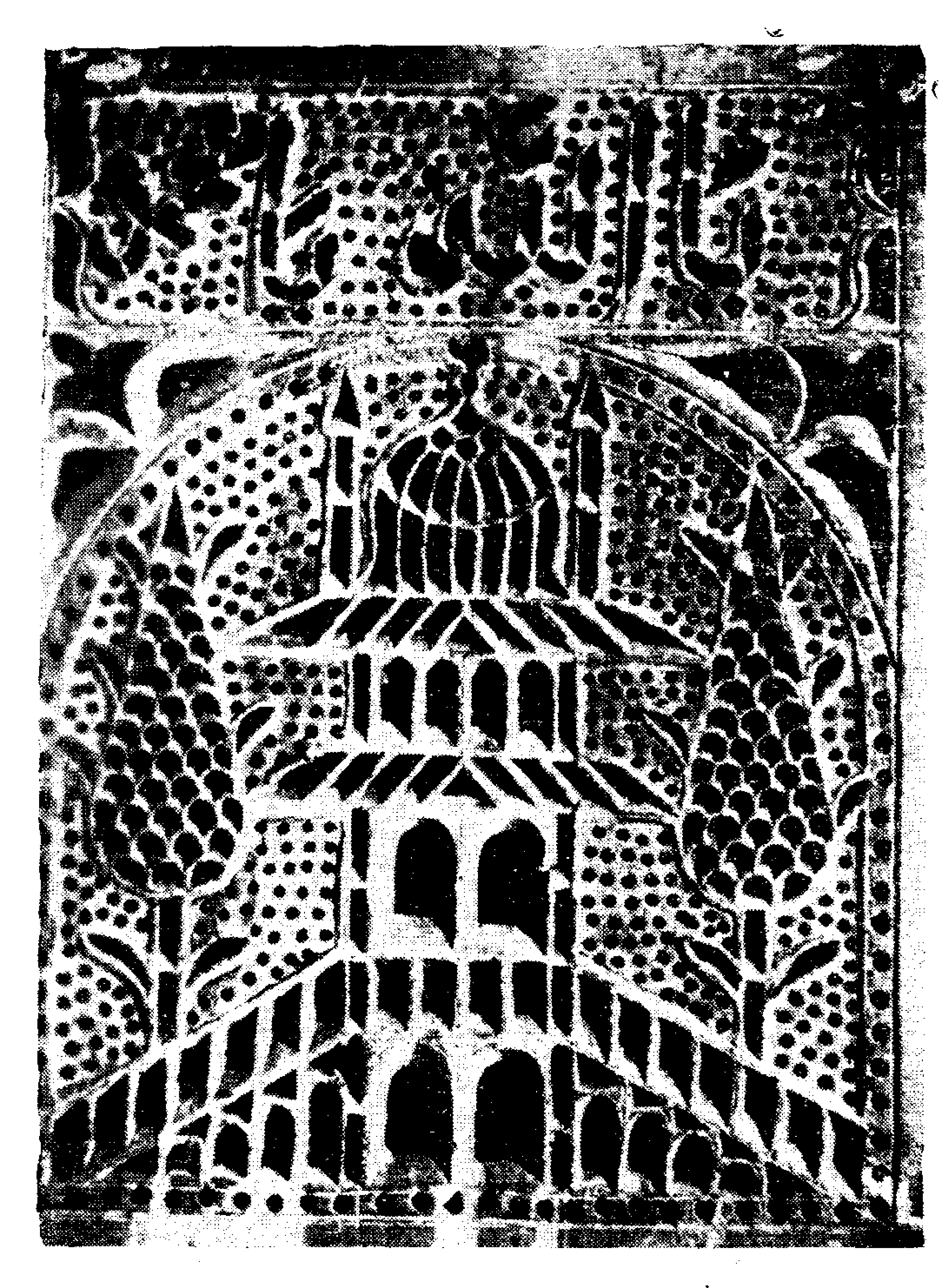
هذا وقد عثر فى حفائر الفسطاط على أحجبة وطلاسم سحرية تشتمل على رسوم ذات طابع بدائى واضح . ومن المعتقد أن بعض هذه الصور متأثرة بالرسوم المصرية القديمة فى عصر ما قبل الأسرات ، وبالرسوم القبطية لاسيما زخارف المنسوجات ، وبرسوم الحصير والكليم فى العصر الإسلامى ، وأن البعض الآخر مستمد من أصول رياضية ومعمارية يمكن وصلها بالزخارف الإسلامية ، وأنها فى الوقت نفسه لها ما يماثلها من الرسوم فى الفنون التطبيقية الشعبية المعاصرة كالفخار ، وأنها قد تكون ذات صلة بالحروف العربية[٢] .

وترجع إلى الفن الشعبي أيضاً بعض الصور الجدارية التى اعتاد بعض أهالى الريف والأحياء الشعبية زخرفة واجهات بيوتهم بها ، غير أن الموجود حالياً من هذه الصور يرجع إلى عصور قريبة العهد .

---

(١) سعد الخادم : تصويرنا الشعبي خلال العصور ، القاهرة صفحة ٧٦ شكل ١٣ .

(٢) المرجع نفسه صفحة ٨٣ وما بعدها .



( شكل ٢٧ ) بناء بين شجرتين ، صورة بالزجاج الملون على قمرية من الجص المفرغ . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( رقم ٤٥٤ ) ، مصر فى حوالى القرن ١٦ — ١٨ .

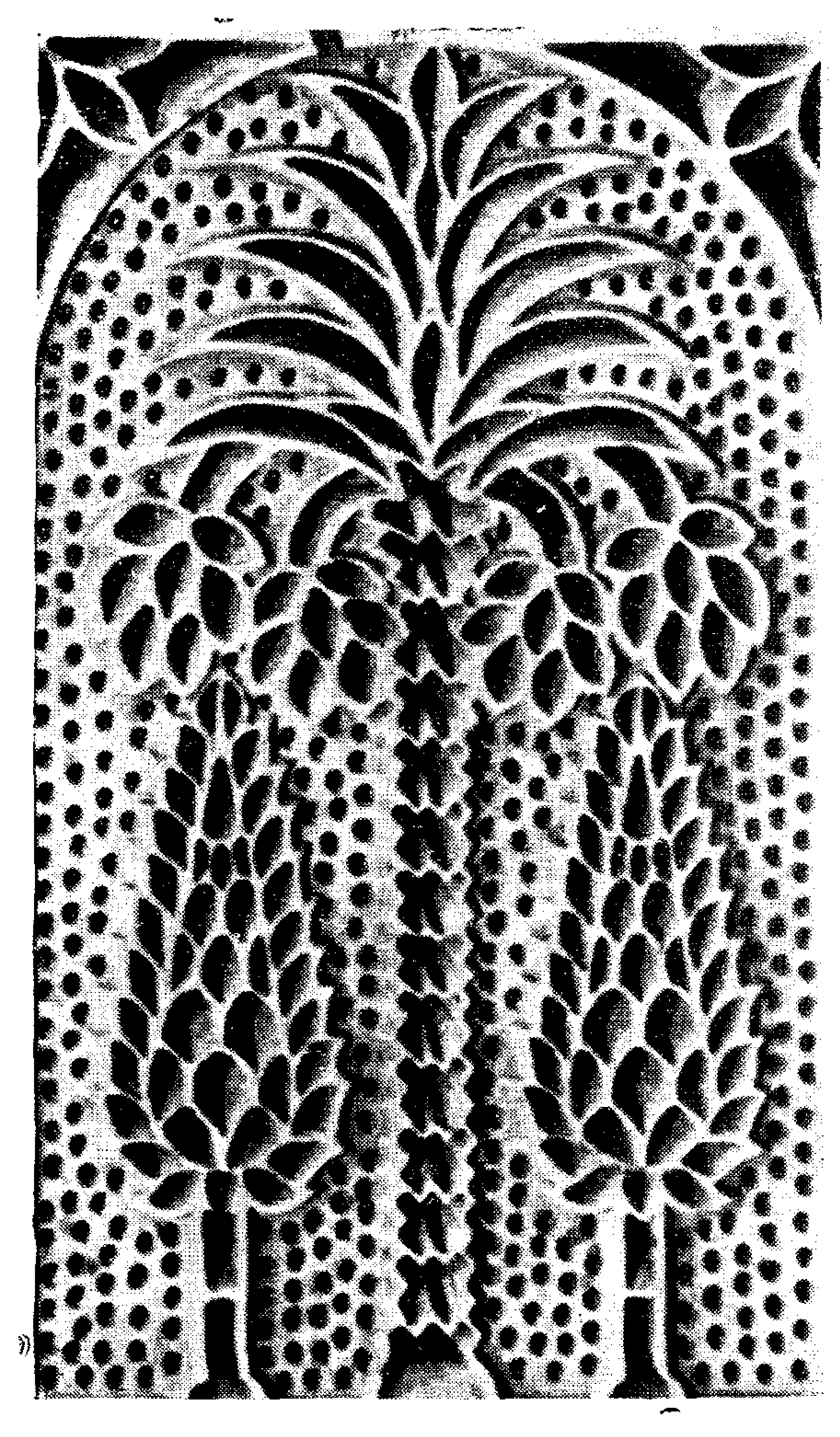
ويمكن أن نضيف إلى هذا النوع من الصور الشعبية الرسوم التى تزخرف الصناديق الشعبية التى تعتبر فى الريف من الأثاث المنزلى .

ولا يفوتنا أن نشير إلى نوع آخر من التصوير الشعبى انتشر فى العصر العثمانى ، ونعنى بذلك رسوم خيال الظل ، وكانت تشكل على الجلد المخرم ، وتصنع بحيث يمكن تحريك أجزائها كما كانت تلون بالألوان المختلفة . ومن المرجح أن خيال الظل نشأ فى الشرق الأقصى ، ثم انتقل إلى الهند فإيران فالأقطار العربية فتركيا ثم إلى بلاد العرب . وكان خيال الظل فى مصر من ملاهى البلاط فى العصر الفاطمى ، ثم أولع به سلاطين المماليك ، وشاهده سليم العثمانى فى مصر عند فتحها ، وقد بقى خيال الظل فى مصر إلى عهد قريب جداً كتسلية شعبية محبوبة ؛ ويحتفظ متحف برلين بأمثلة من صور خيال الظل على الجلد ينسب بعضها إلى العصر العثمانى .

ومما يلفت النظر فى فنون العصر العثمانى رسم الأماكن المقدسة على بلاطات القاشانى . ويبدو أنه وجدت فى مصر نهضة متواضعة فى صناعة القاشانى أثناء هذا العصر . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة لوح من من القاشانى ( سجل رقم ٣٢٥١ ) عليه صورة الكعبة المعظمة وبعض المشاهد بالحرم ، وعلى حواشيه مناثر وأبواب ، وعليه توقيع صانعه « أحمد » وتاريخ عمله سنة ١٠٧٤ هـ / ١٦٦٣ م [١] ( شكل ٢٦ ) .

---

(١) أحمد تيمور التصوير عند العرب صفحة ١٠٤ .



( شكل ٢٨ ) نخلة بين شجرتين على قرية من النوع السابق

ومن المحتمل أن تنسب إلى هذا العصر أيضاً بعض القمريات التي وصلتنا ، والتي تستمد تقاليدها من عصر المماليك (شكل ٢٧ و٢٨) . وتمثل هذه القمريات نوافذ صغيرة من الجص المفرغ تسد فتحاته بزجاج ملون ، وتؤلف هذه الفتحات زخارف عربية نباتية أو هندسية أو كتابية ، وفى بعض الأحيان تؤلف رسوم عمائر . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قمرية ( سجل رقم ٤٥٤ ) تشتمل على رسم بناء ذى قبة ومنارتين تحف بهما شجرتان وفوق الرسم كتابة عربية نصها «ياالله يامحمد» : ويتضح فى الرسم التأثر بالأسلوب التركى العثمانى مما يرجح نسبته إلى مصر العثمانية ( شكل ٢٧ ) .

والحق أن أساليب التصوير التركى العثمانى كان لها صداها فى مصر بحكم خضوعها للأتراك العثمانيين .

ولقد قام التصوير التركى العثمانى على أساس التقاليد الفنية فى آسيا الصغرى التى كانت بدورها فرعاً محلياً من المدرسة السلجوقية أو المدرسة العربية العامة ، والتى تأثرت كثيراً بالخصائص التركستانية . ولم تلبث المدرسة التركية العثمانية أن اتصلت بالمدرسة الإيرانية فى العصر التيمورى والعصر الصفوى بحكم التأثيرات القديمة المشتركة فى المدرستين . وليس من شك فى أن التصوير الإيرانى كان له أثره فى التصوير العثمانى ، غير أنه من المؤكد أن التصوير العثمانى صارت له شخصيته المستقلة كممثل

للحياة التركية بمختلف صورها ومظاهرها . كما أن التصوير التركى يختلف أساساً عن التصوير الإيرانى الشاعرى من حيث تعبيره عن الأحاسيس الدينية بقوة وببساطة ودون تفاصيل كثيرة . أما من حيث الألوان فإن المصور العثمانى يستخدم غالباً الألوان الفاقعة اللامعة ، كما أنه ينسقها بتقابل وتضاد ؛ ومع ذلك فكثيراً ما يستخدم تدريجات لونية بارعة .

وقد ازدهر التصوير التركى العثمانى فى القرن ١٠هـ / ١٦ م فى عهد السلطان سليمان القانونى الذى أنشأ فى بلاطه مجامع للتصوير كان يعمل فيها فنانون أتراك إلى جانب فنانين أجانب[1] .

وبالإضافة إلى التأثيرات الإيرانية تعرض التصوير التركى العثمانى إلى تأثيرات أوروبية وذلك بحكم موقع اسطنبول بين آسيا وأوروبا ، وبحكم العلاقات الكثيرة المختلفة من سياسية واقتصادية وحربية بين العثمانيين وأوروبا . ولم يكن للفن الأوروبى فى أول الأمر تأثير واضح فى التصوير العثمانى كما كانت الحال تماماً بالنسبة لتأثير التصوير البيزنطى . ومما تجدر الإشارة إليه أن زيارة المصور البندقى جنتيلى بلينى لاسطنبول فيما بين سنتى ٨٨٢ و ٨٨٣ هـ / ١٤٧٩ و ١٤٨٠ م لم تترك أثراً ظاهراً فى التصوير العثمانى .

---

(١) Emel Esin, *Turkish Miniature Painting*, p. 6.

وقد ظلت التأثيرات الأوروبية طوال القرن العاشر والحادى عشر والنصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٦ ـ ١٨ م ) ذات طابع سطحى . وقد دخل التصوير التركى بهذا الطابع الأوروبى السطحى بعض بلاد الشرق الأدنى التى خضعت للحكم العثمانى ، ومنها بلا شك مصر . وفى متحف الدولة ببرلين زخارف جدارية مؤرخة بسنة ١٠١٢هـ / ١٦٠٣ م منقولة من قاعة الاستقبال فى أحد البيوت فى حلب . وتتسم هذه الرسوم بالطابع التركى المتأثر بالأسلوب الإيرانى . أما التأثيرات الأوروبية فيها فتقتصر على تمثيل بعض الموضوعات الدينية المسيحية مثل موضوع العذراء والعشاء الأخير ورقص سالومى التى تمثلها هذه الصور ، بالإضافة إلى الموضوعات المدنية المألوفة . ومن الملاحظ أن هذه الصور الدينية المسيحية قد ظهرت أيضاً فى بعض المخطوطات المعاصرة .

غير أنه منذ أواخر القرن ١٢ هـ / ١٨ م أخذ التصوير الأوروبى يتوغل فى تركيا ـ شأنه شأن غيره من نظم الحياة الأوروبية . ومنذ ذلك الوقت أخذ التصوير بالزيت يحل محل تزويق المخطوطات فى الدولة العثمانية . وقد كان إدخال الحروف العربية فى الطباعة التركية فى سنة ١١٤٠ هـ / ١٧٢٧م من العوامل المهمة التى ساعدت على ذلك التحول ، إذ قل بطبيعة الحال نسخ المخطوطات وبالتالى تزويقها . كما يلاحظ أنه منذ ذلك الوقت كانت المذاهب والأساليب الفنية الأوروبية يتردد صداها فى الدولة العثمانية .

وليس من شك فى أن التأثير الأوروبى واستخدام الزيت فى التصوير قد أخذا يدخلان مصر تبعاً لما كان يحدث فى اسطنبول نفسها . وعلى الرغم من أنه من المتعذر تتبع هذه المرحلة فى التصوير المصرى نظراً لضياع ما تم فى تلك الفترة فى مصر من إنتاج ذى قيمة فنية فإن المؤلفات التى تناولت الكلام عن تاريخ مصر فى ذلك الوقت أشارت إلى اللوحات والصور المرسومة بالزيت التى كانت تزخرف بيوت المماليك والأعيان فى نهاية القرن ١٢ هـ / ١٨ م وبداية القرن ١٣ هـ / ١٩ م . كما أنه من المعتقد أن التأثير الأوروبى قد ظهر بوضوح فى الصور التى كان من المألوف رسمها على بعض قطع الأثاث وأغلفة الجدران الخشبية بما فيها من دواليب وأرفف ، وذلك قياساً على ماوصلنا من أمثلة من القصور السورية التى ترجع إلى القرنين ١٢ و ١٣ هـ / ١٨ و ١٩ م .

هذا وقد استفحل فى مصر أثر التصوير الأوروبى ، وبخاصة الأسلوب الفرنسى أثناء الحملة الفرنسية على مصر ( ١٢١٣ — ١٢١٦ هـ / ١٧٩٨ — ١٨٠١ م ) .

ولقد كان لهذه الحملة أثر كبير فى تعريف مصر بالنهضة الأوروبية الحديثة : إذ كانت بمثابة نافذة أطلت منها مصر على العالم الغربى وما أحرزه من تقدم فى مجال العلوم والفنون والصناعة .

# المراجع

# المخطوطات

الأربع بشـائر ، ٦٢٣ هـ/١٢٢٦ م . المتحف القبطى بالقاهرة رقم ٣٨٩ .

ألعاب الفروسية . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٨٠١٩ — ١٨٠٢١ .

الحيل الجامع بين العلم والعمل ، ٧١٥هـ / ١٣١٥م . مخطوطة موزعة بين عدة متاحف .

الحيل الجامع بين العلم والعمل ، ٧٥٥هـ / ١٣٥٤م . مكتبة أياصوفيا فى اسطنبول .

الحيل الجامع بين العلم والعمل ، ٨٩١هـ / ١٤٨٦ م . أوكسفورد (Gravely 27)

الحيوان للجاحظ . مكتبة الامبروزيانا فى ميلان (A.R.A.F.D. 140 Inf/)

الدر المنظم المسمى بالجفر الصغير لابن طلحة ، ١٢٧٧هـ/١٨٦٠م . الخزانة التيمورية .

دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادى ، ٦٧٢ هـ / ١٢٧٣ م . مكتبة الامبروزيانا فى ميلان A. 125 Inf

الرسائل وأعمال الرسل ، ٦٤٩ هـ / ١٢٥٠ م . المتحف القبطى بالقاهرة .

رق . المتحف القبطى ٣٨٥٤ .

رق . المتحف القبطى ٣٨٧٢ .

عجائب المخلوقات للقزوينى . مجموعة السيدة زره هومان فى برلين .

عجائب المخلوقات للقزوينى ، ٩٧٩هـ/١٥٧١م . مكتبة رضارامبور .

عجائب المخلوقات للقزوينى . المكتبة العامة فى ميونخ C. arab 463

عيون الحقائق وإيضاح الطرائق ، سنة ١٠٨٣ / ١٦٧٢ م . الخزانة التيمورية ١٦٨ غيبيات بالتيمورية .

غلاف كتاب من الجلد المحشو بورق البردى . المتحف القبطى بالقاهرة ٣٨١٧ .

قانون الدنيا وعجائبها للشيخ أحمد المصرى ، ٩٧٠ هـ / ١٥٦٣ م . مكتبة طوبقابوسراى فى اسطنبول Revan 1638

كليلة ودمنة لابن المقفع ، ٧٥٤ هـ/١٣٥٤ م . المكتبة البودلية فى اوكسفورد Pococke 400

كليلة ودمنة . المكتبة الأهلية فى باريس arabe 3467

مخطوطة مسيحية بالقبطية والعربية ، ١٠٤٥ هـ / ١٦٣٥ م . المتحف

القبطى بالقاهرة . كانت وقف كنيسة العذراء بحارة زويلة بالقاهرة .

مخطوطة عن التنجيم بدون عنوان . دار الكتب المصرية بالقاهرة .

مقامات الحريرى . المتحف البريطانى (Add. 22.114)

مقامات الحريرى ، ٧١٠ هـ/١٣٢٣م . المتحف البريطانى (Or. 9718)

مقامات الحريرى، ٧٢٣هـ/١٣٢٣م. المتحف البريطانى (Add. 7293)

مقامات الحريرى ، ٧٣٤ هـ / ١٣٣٤ م . المكتبة الأهلية فى فيينا A.F. 9

مقامات الحريرى ، ٧٣٨ هـ / ١٣٣٧ م . المكتبة البودلية فى اوكسفورد بانجلترا Marsh 4581

منافع الحيوان . ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م . الاسكوريال بمدريد .

وثيقة عربية بتقليد المعلم جرجس أبو جوهرى نظارة دير الملاك القبلى، ١١٧٨ هـ / ١٧٧٣ م المتحف القبطى بالقاهرة ٤١٤٤ .

# المطبوعات العربية


أحمد تيمور : التصوير عند العرب . إخراج الدكتور زكى محمد حسن . القاهرة ١٩٤٢ .

الأزرقى : أخبار مكة . طبعة مكة وطبعة ليبزج .

جمال محمد محرز ( دكتور ) : التصوير الإسلامى ومدارسه . القاهرة . الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى . مجلة كلية الآداب ، يوليه ١٩٤٤

حسن الباشا ( دكتور ) : أبو زيد السروجى بين الأدب والفن . المجلة العدد ١٧ ؛ التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى . القاهرة ١٩٥٩ ؛ دراسة أثرية حول رقبة شمعدان . المجلة العدد ١٤ ؛ طبق من الخزف باسم غبن . مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة مايو ١٩٥٦ .

ديماند ( م. س. ) : الفنون الإسلامية . ترجمة أحمد محمد عيسى . القاهرة ١٩٥٨ .

زكى محمد حسن ( دكتور ) : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية . القاهرة ١٩٥٦ . تحف جديدة من الخزف الفاطمى . مجلة كلية الآداب . ديسمبر ١٩٥١ ، الفن الإسلامى فى مصر . القاهرة ١٩٣٥ ، فنون الإسلام . القاهرة ١٩٤٨ ، كنوز الفاطميين . القاهرة ١٩٣٧ .

مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . مجلة سومر ، المجلد ١١ ، الجزء ١ .

السبكى (تاج الدين عبد الوهاب) : معيد النعم ومبيد النقم . القاهرة .

السخاوى : الضوء اللامع .

سعد الخادم : تصويرنا الشعبى خلال العصور . القاهرة .

ابن الشحنة : الدر المنتخب فى تاريخ مملكة حلب .

صلاح الدين المنجد ( دكتور ) : مخطوطة مصورة من عجائب المخلوقات للقزوينى . المجلة العدد ٣ .

عبد الرحمن فهمى محمد دكتور : الشارات المسيحية والرموز القبطية على السكة الإسلامية . كتاب المؤتمر الثالث للآثار فى البلاد العربية سنة ١٩٥٩ .

عبد الرءوف على يوسف : خزافون من العصر الفاطمى . مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ديسمبر ١٩٥٨ ؛ الرسوم الآدمية على الخزف المصرى فى العصر الإسلامى . المجلة العدد ٢١ ؛ طبق غبن والخزف الفاطمى المبكر . مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة مايو ١٩٥٦ .

فريد شافعى (دكتور) : الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى . مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ديسمبر ١٩٥٢ . زخارف وطرز سامرا . مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ديسمبر ١٩٥١ ؛ مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطراز بين العباسى والفاطمى فى مصر . مجلة كلية الآداب مايو ١٩٥٤ .

محمد عبد العزيز مرزوق ( دكتور ) : الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية . القاهرة .

محمد مصطفى ( دكتور ) : مناظر دينية على التحف الإسلامية . المجلة العدد ٤٨ .

المقدسى : أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم .

المقرى : نفح الطيب .

المقريزى : المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار .

# المطبوعات الأوروبية

Aly Bahgat et Félix Massoul, *La Céramique Musulmane de l'Égypte*, Le Caire 1930.

Creswell (K.A.C.), *Early Muslim Architecture*, I, II.

Dimand (M.S.), *A Handbook of Mohammadan Art*, New York 1944.

Esin (Emel), *Turkish Miniature Painting*.

Ettinghausen, (Richard), *Arab Painting*, Skira 1962.

Frimmel, *Zum Funde von El Fayum*, (Zeitschrift fur Kunst und Antiquitätensammler, II, Leipzig 1885).

Grohmann (Adolf) and Arnold (Thomas), *The Islamic Book*, Germany 1929.

Hassan El-Basha, *A Masterpiece of Islamic Art : A Brass Candlestick*, *Minbar Al-Islam, The Supreme Council For Islamic Affairs*, Cairo, Volume II, No. 4.

Herzfeld (Ernst), *Die Malerien von Samarra*, Berlin 1927.

Heyd, *Histoire du Commerce du Levant*.

Kühnel (Ernst), *Islamische Kleinkunst*. Koptische Kunst.

Migeon (Gaston), *Manuel d'Art Musulman*.

Pauty, *Bois Sculptés jusqu'à l'Époque Ayyoubide*, Le Caire 1934.

Strzygowski (Josef), *Amra und seine Malereien*.

# فهرس الاشكال

صفحة

صفحة

صفحة

# فهرس الموضوعات

الصفحة

# أبحاث أخرى للمؤلف

أولا — الكتب :

( ١ ) تاريخ الفن فى عصر الإنسان الأول (القاهرة سنة ١٩٥٤م).

( ٢ ) تاريخ الفن فى العراق القديم (القاهرة ١٩٥٦ م ) .

( ٣ ) الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ( القاهرة سنة ١٩٥٧ م ) .

( ٤ ) التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ( القاهرة سنة ١٩٥٩)

( ٥ ) فن النهضة ( القاهرة سنة ١٩٦٢ ) .

( ٦ ) دراسات فى أثر الفنون الإسلامية فى فن النهضة ( القاهرة سنة ١٩٦٣ ) .

( ٧ ) الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية — ثلاثة أجزاء ( القاهرة سنة ١٩٦٥ — ١٩٦٦ ) .

ثانيا — الترجمة :

( ٨ ) مدخل إلى علم الآثار ( القاهرة سنة ١٩٥٦ م ) ترجمة وتقديم وتعليق لكتاب .

Sir Leonard Woolley, Digging up the past.

ثالثا — المقالات والبحوث:

(٩) The Minbar in the Great Mosque of Qayrawan, The Islamic Review, England, Vol. XXXVIII, No. 10, October 1950.

(١٠) The Umayyad Desert Palaces, The Islamic Review, England, Vol. XXXIX, No. 7, July 1951.

(١١) A Tenth-Century Fountain-Pen, The Bulletin, Issued by the Egyptian Education Bureau, London, 58, September 1951.

(١٢) When India was an Egyptian Dependency, The Bulletin, Issued by the Egyptian Education Bureau, London, 60, November-December 1951.

(١٣) طرق التجارة العربية من عهد سبأ إلى صدر الإسلام . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة ، العدد الرابع ، أبريل سنة ١٩٥٧ .

(١٤) المشكلة اليهودية من عهد سبأ إلى صدر الإسلام . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة العدد التاسع ، سبتمبر سنة ١٩٥٧ .

(١٥) جيوتو من رواد النهضة الأوروبية . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة ، العدد الثانى عشر ، ديسمبر ١٩٥٧ .

(١٦) دراسة أثرية حول رقبة شمعدان . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة ، العدد الرابع عشر ، فبراير سنة ١٩٥٨ .

(١٧) أبو زيد السروجى بين الأدب والفن . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة ، العدد السابع عشر ، مايو سنة ١٩٥٨ .

(١٨) طبق من الخزف باسم ( غبن ) مولى الحاكم بأمر الله ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد الثامن عشر ، الجزء الأول ، مايو ١٩٥٦ ، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ .

(١٩) صور المناظر الطبيعية فى قبة الصخرة بالقدس وفى المسجد الأموى بدمشق ، المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة ، العدد الثلاثون ، يونيه سنة ١٩٥٩ .

(٢٠) التصوير العربى فى العصر الفاطمى . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، العدد الخامس والثلاثون ، نوفبر سنة ١٩٥٩ .

(٢١) التصوير العربى فى عصر الأيوبيين والمماليك ، المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة ، العدد الثامن والثلاثون ، فبراير سنة ١٩٦٠ .

(٢٢) تطور الخط العربى فى الإسلام . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ٨ السنة ١٩ ، شعبان ١٣٨١ — يناير ١٩٦٢ .

(٢ A Forgotten Islamic Influence in the Art of the Renaissance, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume II, No. 2, April 1962 - Dhul-I-Qàdah 1381.

(٢٤) A Masterpiece of Islamic Art. A Brass Candlestick, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume II, No. 4, October 1962 - Jumada al-Ula 1382.

(٢٥) The Legacy of Islamic Art in the International Style, I, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume III, No. 1, January 1963 — Shaban 1382.

(٢٦) The Legacy of Islamic Art in the International Style, II, Minbar As-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume III — No. II, April 1963 — Dhul-I-Qadah 1382.

(٢٧) Arabic Letters in the Art of the Renaissance in Italy. Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume II — No. III, July 1963 — Safar 1383.

(٢٨) الفن الإسلامى فى صور هولباين . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ٤ السنة ٢١ ، ربيع الآخر سنة ١٣٨٣ — سبتمبر ١٩٦٣.

(٢٩) بنو المعلم ومدرستهم الفنية . مصورون مسلمون فى مصر الفاطمية . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ١٠ — السنة ٢١ ، شوال ١٣٨٣ — مارس ١٩٦٤ .

(٣٠) من التراث الإسلامى المجيد — ابريق الخليفة الأموى مروان بن محمد . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ١١ السنة ٢١ ، ذو القعدة سنة ١٣٨٣ — أبريل ١٩٦٤ .

(٣١) من التراث الإسلامى : باب الحاكم بأمر الله : منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ١ — السنة ٢٢ ، المحرم ١٣٨٤ — يونيه ١٩٦٤ .

(٣٢) Gentile Bellini at an Islamic Court, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume IV — No. 1, July 1964 — Safar 1384.

(٣٣) Gentile Bellini's Islamic Studies in European Painting, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume IV – No. 2, November 1964 — Ragab 1384.

(٣٤) الفنون الإسلامية : أصولها ومجالها ومداها ، منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد الخامس — السنة ٢٣ ، جمادى الأولى ١٣٨٥هـ — ٢٨ أغسطس ١٩٦٥ .

(٣٥) صدى القرآن الكريم فى الزخارف الإسلامية الأموية . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد السادس — السنة ٢٣ ، جمادى الآخرة ١٣٨٥ هـ — ٢٦ سبتمبر ١٩٦٥.

(٣٦) The "Muqarnas" : A Genuine Characteristic of Islamic Art. Its Early Use and Development in Domes. Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume V — No. 1, 1965 — Ragab 1385.

(٣٧) وضوح شخصية الفنان فى الخزف الإسلامى فى مصر الفاطمية منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ١٢ — السنة ٢٣ ، ذو الحجة ١٣٨٥هـ — ٢٣ مارس ١٩٦٦ .

(٣٨) The Muqarnas : *Its Early Use in Islamic Doorways* for Islamic Affairs, Cairo, Volume VI, No. 1, April *and Towers*. Minbar Al-Islam, The Supreme Council 1966, Muhanum — 1386.

(٣٩) التصوير « ضمن الفنون التشكيلية الإسلامية » تحت الطبع في الموسوعة المصرية .

(٤٠) تراجم المصورين في مصر الإسلامية ( مرتبة حسب حروف المعجم) : أبو تميم حيدرا — ابن عزيز — أحمد بن على المصرى الرسام — البصريون — بنو المعلم — جواد بن سليمان بن غالب اللخمى — عبد الرحمن بن على بن محمد الدهان وشهرته ابن مفتاح — عبد الله بن الحسن المصرى المزوق — على بن عبد القادر بن محمد النقاش — القصير — الكتامى — محمد بن على بن عمر المعروف بشمس الدين الدهان — محمد بن محمد بن أحمد المعروف بشمس الدين الرسام — محمد بن محمد بن عيسى القاهرى — النازوك . تحت الطبع في الموسوعة المصرية .

المطبعة العالمية [illegible] بالقاهرة